REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIII. Band. 1. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1910.

VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN W. 35

Dokumente und Regesten zur Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei.

Von **Walter Bombe.**

Einleitung.

Im folgenden werden Dokumente und Regesten mitgeteilt, welche Resultate systematischer Forschungen in den Peruginer Archiven darstellen, zum Teil aber schon durch Adamo Rossi [1]) und durch den Abt von S. Pietro zu Perugia, Don Luigi Manari [2]) publiziert worden sind. Über die Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei werden wir binnen kurzem von berufenster Seite, von dem Bibliothekar der Comunale zu Perugia, Conte Dr. Vincenzo Ansidei, eine grundlegende Arbeit erhalten. Wenn diese Dokumente dem trefflichen Gelehrten einige Anhaltspunkte bieten, so ist der Zweck der bescheidenen Publikation erreicht, zu deren Erläuterung wenige Worte genügen werden.

Ein großer Teil der nachstehenden Notizen über Mitglieder der »Arte dei Miniatori e Scrittori« ist den Registri degli Offici entnommen, welche das Stadtarchiv in Perugia bewahrt. Auszüge aus diesen Büchern hatte schon Adamo Rossi veröffentlicht; hier erscheinen die Nachrichten über Ehrenämter, welche Zunftmitglieder im Auftrage der Korporation bekleideten, zum ersten Male vollständig, vom Jahre 1362 bis zum Jahre 1550.

Die Zunft der Miniaturisten hatte sich schon frühzeitig solchen Einfluß zu verschaffen gewußt, daß sie gleichberechtigt mit den anderen kleineren Zünften an der Regierung des Peruginer Staatswesens teilnehmen durfte. Schon im ersten Priorat von 1310 finden wir neben den Vertretern neun anderer Zünfte auch einen Miniaturisten Tancreduccio di Tancredi, und im neuen Peruginer Statut von 1342 wurde den Miniatoren gleiche Behandlung zuteil, wie den Malern und Goldschmieden, da sie einen Kämmerer und fünf

[1]) Giornale di Erudizione artistica, Vol. II, 1873, p. 305—327 und p. 350.

[2]) L' Apologetico, Perugia, Ann. II, 1866, fasc. 23, p. 462, fasc. 24, p. 534—536. — L' arte dei miniatore aggia uno chamorlengo e cinque rettore e per agionte doie rectore. — Statuto volgare, c. XLIII t. rubrica 38. — v. Rossi, L' arte dei Miniatori in Perugia, Giorn. di Erud. art. II, p. 305.

Rektoren erhielten [3]). Jede Zunft besaß ihre eigenen Statuten, welche die innere Verwaltung der Genossenschaft, ihre Vertretung nach außen besorgten, die sachgemäße Herstellung der Erzeugnisse regelten und Mißbräuchen vorbeugten.

Von den ersten Statuten der Miniatorenzunft ist keine Kunde auf uns gekommen. Auch das reformierte Statut, das im Jahre 1438 beschlossen wurde, aber erst 1461 Gültigkeit erlangte, ist zugrunde gegangen. In dem kostbaren handschriftlichen Nachlaß Annibale Mariottis, den die Peruginer Stadtbibliothek besitzt, finden sich Auszüge aus diesem seither verschollenen Kodex, die uns interessante Einblicke in die Verwaltung der Zunft gestatten. Von den Kapiteln der Statuten waren 37 in lateinischer Sprache und 3 in Volgare geschrieben. Mariotti teilt nur einige derselben mit:

Kein Zunftgenosse durfte vergoldetes Silber an Stelle von Gold verwenden, oder das billigere deutsche Blau anstatt des echten Ultramarins bei Strafe von 100 Soldi. Wer als Ersatz für Silber Zinn verwandte, hatte 40 Soldi Strafe zu zahlen. Der Kämmerer mußte am Ende seiner sechsmonatlichen Amtszeit vor versammelter Zunft über die Verwendung der Zunftgelder Rechenschaft ablegen. Im Falle jemand einem Zunftmitglied den Lohn für geleistete Arbeit schuldig geblieben war, sollte kein anderer Genosse für den säumigen Zahler fürderhin arbeiten, es sei denn, daß dieser seinen Verpflichtungen nachkäme. Am Tage der Himmelfahrt Mariä, dem 15. August, und am Tage des heiligen Herculanus, des Schutzpatrons von Perugia, dem 1. März, mußten sämtliche »Giurati« sich mit Kerzen und Fackeln, gemeinsam mit den Vertretern der anderen Zünfte, an den landesüblichen Prozessionen beteiligen.

Aus der Matrikel der Miniaturistenzunft, die ebenfalls verschollen ist, teilt Mariotti eine Anzahl von Namen mit, die Adamo Rossi im Giornale di Erudizione artistica publiziert hat [4]). Es sind meistens leere Namen ohne Klang. Die einzige greifbare Gestalt unter den Peruginer Miniaturisten des Trecento ist Matteo di ser Cambio.

Der Künstler gehörte der Zunft der Goldschmiede an [5]) und hat auch jedenfalls die Kunst des Goldschmieds ausgeübt, denn in der Sakristei von S. Francesco zu Perugia befand sich, wie ein Inventar von 1566 angibt, ein Kreuz mit der Inschrift: ser Matheus ser Cambii de perusio me fecit anno dom. MCCCCXX. mensis madii [6]). Das Titelblatt der Matrikel des

3) Im ersten Semester 1324 werden elf Rektoren, ein Kämmerer und ein Notar im Lib. Camer. et Rect. Art. an. 1323 als Vertreter der Miniaturistenzunft erwähnt (s. p. 3).

4) Vol. II, 1873, p. 308—310.

5) Die Matrikel der Goldschmiede wurde 1351 erneuert, und »Matheolus ser Cambii« findet sich dort an zweiter Stelle für den Rione Porta Sole eingeschrieben (c. 41).

6) Archivio Corporazioni soppresse. — Invent. sacristie S. Francisci de Perusia redact. anno MDLXVI. c. 3.

Cambio, das er illuminiert hat, gehört unstreitig zu den glänzendsten Erzeugnissen der Peruginer Miniaturmalerei des Trecento. Die ganze Seite ist bis auf einen geringen, der Schrift eingeräumten Teil ganz von dem Wappen der Zunft, dem Greifen auf der Geldtruhe, und von einem reichen Ornament ausgefüllt, das aus Blättern, Blumen, Putten und phantastischen Tieren besteht. Unter dem prachtvoll gezeichneten Greifen, der auf einer grünen, eisenbeschlagenen Truhe majestätisch schreitet, hat der Künstler sein Selbstbildnis angebracht und stolz ob des gelungenen Werkes die Verse hinzugefügt:

»Io Mateo di Ser Cambio orfo
Che qui col sesto in mano me fegurai
Quisto libro scrisse, dipinse et miniai.«

Zu Zeiten Mariottis [7]) war noch eine große doppelseitige Miniatur vorhanden, welche die thronende Madonna mit dem Kinde, umgeben von den heiligen Bischöfen Costanzo, Ercolano und Lodovico und S. Lorenzo und auf den Thronstufen die gläubige Gemeinde knieend darstellte; auf einem Schriftband, welches der Christusknabe in der rechten Hand hielt, standen die Worte: »diligite Justitiam qui iudicatis terram« [8]). Der Diebstahl dieses kostbaren Blattes veranlaßte die Vorsteher des Cambio, die Matrikel hinfort besser zu hüten. Die übrigen Miniaturen stellen die fünf Rioni von Perugia mit ihren Schutzpatronen dar: Porta Sant' Angelo mit dem Erzengel Michael und dem Apostel Matthäus, der seine Wechslerbank verläßt, um Christus nachzufolgen, Porta Santa Susanna mit der keuschen Susanna und den beiden Alten, Porta Eburnea mit dem Kriegselefanten, der auf seinem Rücken einen Turm trägt, und dem Apostel Jakobus, Porta San Pietro mit dem Apostel Petrus, dem Christus nach dem wunderbaren Fischzug die Hand reicht, damit er an das Land steige, Porta Sole mit der Krönung Mariä unter einer strahlenden Sonne [9]).

Von den übrigen, in der Biblioteca Comunale zu Perugia bewahrten, ebenfalls mit Miniaturen oder wenigstens mit kunstvollen Initialen geschmückten Matrikeln sei noch genannt: Die Stammrolle der Mercanzia aus dem Jahre 1356, mit besonders wertvollen Miniaturen, welche die Abzeichen der fünf Rioni und ihre Schutzpatrone darstellen: Porta Sant' Angelo mit der Verkündigung, Porta Sole mit der Krönung Mariä und zwei strahlenden

---

7) Spoglio delle Matricole, Perugia, Stadtbibliothek p. 15.

8) Vielleicht trägt diese kurze Beschreibung Mariottis dazu bei, das Blatt wieder aufzufinden.

9) Die zweite Stammrolle des Cambio ist am Ende mit einer Miniatur geschmückt, welche Johannes den Täufer darstellt. Man glaubte früher, daß diese Darstellung des Täufers und der Umstand, daß die Kapelle des Cambio dem Täufer geweiht war, miteinander im Zusammenhang ständen. Der Name des Täufers figuriert aber nicht unter den Heiligen, welche am Anfang des Buches genannt werden.

Sonnen, Porta S. Pietro mit einer Ansicht der Kirche in ihrem ursprünglichen Zustande, mit dem schlanken Campanile, den die vergoldete Statue des Apostels Petrus krönt, Porta Eburnea mit dem turmbewehrten Kriegselefanten und dem Apostel Jakobus, Porta S. Susanna mit der heiligen Schutzpatronin [10]).

Auf einem der Blätter liest man unter dem Stadtwappen den Hexameter: »Rex avium quadrupes servat commertia grifes«, und auf einem anderen folgende Mahnung an die Rektoren der Zunft:

»Da Bruto primo consolo dei Romani
Prudente, giusto, forte e temperato
Esenplo prenda ciascun consolato.«

Ein Porträt in dem Friese, der das Blatt einrahmt, darf wohl als Selbstbildnis des uns unbekannten Künstlers angesehen werden [11]).

Aus der Reihe der anonymen Miniaturen, welche die Annali Decemvirali schmücken, ragt eine Arbeit des Giacomo Caporali hervor, die Initiale »I« in Form eines Greifen, dessen Leib in eine Schlange endigt. Über den Autor dieser Miniatur, die von Napoleone Verga in Chromolithographie reproduziert worden ist [12]), besteht kein Zweifel, da Caporali sie während seiner Amtszeit als Prior 1474 so firmiert hat:

»Non guardare a tal lavoro
Che Giapeco del Caporale magnifico Priore
El fe et no è costo denaio al notaro l'oro.«

Die dürftigen Nachrichten, welche wir über die Lebensumstände dieses Künstlers beizubringen vermögen, reichen vom Jahre 1471 bis zum Jahre 1478, in welchem er starb. Sie finden sich später zusammengestellt. Zwei Antiphonare des Klosters S. Pietro, von 1473, legen von der Kunstfertigkeit des Meisters rühmliches Zeugnis ab. Eines derselben, mit der Signatur K, zeigt auf der ersten Seite in der Initiale M den Apostel Andreas in der Barke, dem Christus die Hand reicht, während das zweite Antiphonar mit einer Miniatur geschmückt ist, die den Apostel Petrus auf dem Katheder sitzend darstellt.

Über einen Zeitgenossen Giacomo Caporalis, Benedetto di Pietro do Mugnano, der in die Matrikel der Malerzunft eingetragen war, aber vorzugsweise die Kunst des Illuminierens ausgeübt zu haben scheint, fließen die Nachrichten weniger spärlich; sie reichen von 1456 bis 1469, in welchem Jahre er laut Notiz der Matrikel gestorben ist. Im April

[10]) Von Vincenzo Ansidei in der Zeitschrift: Augusta Perusia 1907, fasc. V—VI, p. 80—84 abgebildet.

[11]) s. Ansidei, loc. cit. p. 83.

[12]) Giornale di Erudizione artistica 1873, am Ende.

1456 verpflichtet er sich, für das Kloster S. Francesco in Porta S. Susanna zu bescheidenem Preise Miniaturen zu liefern, im Jahre 1458 wird er in die Malerzunft aufgenommen, und im Juli desselben Jahres finden wir ihn aufs neue für S. Francesco beschäftigt. Am 31. Dezember 1459 erhält er für einige Buchstaben, die er in die Chorbücher der Prioren gemalt hatte, 2 Lire und 10 Soldi. Am 23. März 1465 zahlt ihm das Kloster S. Pietro für ein Missale 20 Lire und am 21. Mai 4 Lire als Restbetrag für zwei nicht näher bezeichnete Figuren, die er in der Kirche gemalt hatte. Am 2. März 1458 verkauft er ein Stück Land und am 4. August 1469, seinem Todesjahr, wird er noch einmal in einem Dokument des Peruginer Notariatsarchives genannt. Wie der eben genannte Künstler, war auch Mariano d'Antonio in die Matrikel der Malerzunft eingetragen, aber zeitweilig als Miniator tätig. Am 27. Januar 1456 übernimmt Mariano von dem Sakristan des Klosters S. Francesco in Porta S. Susanna den Auftrag, einen großen Psalter, den Frate Evangelista todesco geschrieben hatte, mit Miniaturen zu schmücken. Als Vorbild sollte ein, vielleicht von ihm selbst illuminierter Psalter im Kloster Monte Morcino dienen [13]).

Für das Kloster San Francesco arbeiteten in jener Zeit auch fremde Künstler, wie der »Miniatore e Scrittore« Giovanni Mellis, der als Deutscher und auch als Franzose bezeichnet wird, ferner der schon genannte Frate Evangelista »todesco della mangna«, der von »Maistro Stefano, miniatore de penna« in der Kunst des Illuminierens unterrichtet wurde. Die Zahlungen an ihn laufen bis 1465. Zu diesen Künstlern gesellen sich noch »Maestro Oliviere« oder »Orleviere francieso«, der ein kleines Brevier mit Miniaturen schmückte, und Frate »Pietro Todesscho«, von dem wir hören, daß er ein Brevier teilweise und ein Werk des Franciscus Mayronius de Digna, eines Schülers des Scotus, ganz zu illuminieren hatte [14]).

In weit größerem Umfange, als das Kloster S. Francesco, zog das reiche Benediktinerkloster S. Pietro einheimische und fremde Künstler zur Ausschmückung seiner Chorbücher heran. Von Giacomo Caporalis Arbeiten für S. Pietro haben wir bereits gesprochen. Fast gleichzeitig mit ihm waren Pier Antonio di Giacomo da Pozzuoli und Tommaso di Mascio di Scarafone für das Kloster tätig. Pier Antonio empfing von 1471 bis 1472 verschiedene Zahlungen für zwei

---

[13]) Als die Olivetanermönche nach der Aufhebung des Klosters Montemorcino, das heute die Peruginer Universität beherbergt, die Stadt verließen, brachten sie wertvolle Bilder und andere Kunstwerke nach S. Francesca Romana in Rom, wo sich vielleicht noch heute jener Psalter befindet.

[14]) Näheres in Rossis: »Partite di Scrittori, Miniatori e Legatore di libri, cavate da uno scartafaccio del Convento di S. Francesco di Perugia.« Giorn. di Erud. Art. Vol. II 1873, p. 318—327.

Antiphonare, die er mit noch erhaltenen schönen Miniaturen geschmückt hatte. Das eine derselben, mit der Signatur I, zeigt auf der ersten Seite in der Initiale A die Verkündigung und unten am Rande den Apostel Petrus, und auf Seite 119 in der Initiale T die Apostel Petrus und Paulus, während das zweite, mit der Signatur L auf der ersten Seite in der Initiale A (Angelus), die Halbfigur des segnenden Salvators und auf Seite 8 in der Initiale C (Crucifixus) die Auferstehung Christi darstellt. Tommaso erhielt am 31. August 1473 eine Zahlung für 669 gemeinsam mit Ercolano di Maestro Benedetto gemalte Buchstaben; ebenso empfing er im Januar 1491 von dem genannten Kloster eine Teilzahlung für zwei Miniaturen im Breviarium des Chors. Tommaso arbeitete auch für Rechnung der Prioren von Perugia: am 25. Oktober 1507 wurde ihm aus der Peruginer Stadtkasse eine Zahlung von einem Dukaten angewiesen, »quod miniavit in libro comunis nostri montem malbe et pluria alia laboreria in decus el magnificentiam reparationis facte dicti montis pro dicto magnifico communi perusie«.

Im Anhange geben wir Nachricht von einem deutschen in Perugia zu Anfang des Quattrocento tätigen Miniator Arnaldo da Colonia, der auf Veranlassung des päpstlichen Statthalters am 13. Mai 1426, für »scriptura, miniatura et robricatura et per la carta pecorina per li ordenamenti de frate Bernardino« 2 Fiorini und 40 Soldi erhielt, ferner eine Notiz über Giovanni di Colà di Giorgio de' Cagnoni, aus Amatrice, der am 9. August 1474 einen Peruginer Studenten Bernardo de Capranica auf Zahlung von vier Dukaten verklagte, welche der Künstler »pro realluminatura unius libri cartarum pecudinarum qui vocatur liber Digestorum veterum« beanspruchte, sowie über einen nicht identifizierbaren Pietro da Perugia, der am 6. Januar 1476 von der Domopera zu Orvieto 23 Lire und 7 Soldi für ein Graduale erhielt, und von dem Milanesi annimmt, daß er identisch sei mit dem von Vasari in der Vita Agnolo Gaddis genannten, der die Bücher Pius' II. und Pius' III. miniierte.

Ein kostbares, mit reichem Deckelschmuck und Miniaturen geschmücktes Missale aus dem Jahre 1365 im Wert von 30 Fiorini, das 1459 dem Klarissinnenkloster Monteluce bei Perugia geschenkt wurde, und dessen Schenkungsurkunde wir mitteilen, ist verschollen [15]). Vielleicht aber trägt die genaue Angabe der Worte am Anfange und am Schlusse des Buches, sowie einiger der Miniaturen (S. Franciscus, Kreuzigung mit Maria und Johannes) dazu bei, daß es doch noch zum Vorschein kommt. Gleichfalls verschollen ist ein Breviar, das im Jahre 1479 vom Kloster S. Francesco del Monte bei

[15]) Das Kloster ist kürzlich aufgehoben worden. Im November 1909 hatte der Verf. Gelegenheit, das Inventar des Klosters zu besichtigen, fand aber nicht mehr das erwähnte Missale.

Perugia für 10 Fiorini erworben wurde, ebenso ein Missale »in lettera parigina« mit Miniaturen, das der Priester der Kirche S. Polo in der Valle del Materno 1480 an einen Peruginer Bürger verkaufte, und ein auf Pergament gedrucktes Missale, das 1489 dem Kloster S. Girolamo zu Perugia gestiftet wurde. Die am Schluß mitgeteilten Dokumente über die Miniaturen des Cinquecento in S. Pietro sind bereits 1866 von Don Luigi Manari in der Zeitschrift: L'Apologetico und vom Padre Placido M. Lugano 1903 publiziert worden [16]. Sie erscheinen hier zum ersten Male in korrekter Lesung, die Dr. Antonio Briganti in Perugia besorgt hat, und dürfen ein besonderes Interesse beanspruchen, weil die Chorbücher, auf welche sich die Zahlungsvermerke beziehen, fast ausnahmslos noch heute ihren kostbaren Miniaturenschmuck aufweisen.

Alvise da Napoli illuminierte von 1526 bis 1527 die drei mit E, F, G gezeichneten Graduale und stellte im ersten auf Seite 1 innerhalb der Initiale Q einen betenden S. Benedetto, auf Seite 28 einen Propheten mit Buch und Spruchband, auf Seite 48 in der Initiale N eine Kreuzigung, im zweiten Graduale auf der ersten Seite die Auferstehung Christi, auf Seite 67 in der Initiale V die Himmelfahrt mit den zwölf Aposteln, auf Seite 67 in der Initiale C Christus mit dem Leidenskelch und den Wundenmalen dar. Im Jahre 1527 starb der treffliche Künstler [17].

Zwei hervorragende Florentiner Miniatoren, Giovanni di Giuliano Boccardi und sein Sohn Francesco, arbeiteten von 1517 bis 1518 gemeinsam für das Kloster S. Pietro. Von ihnen rührt das mit dem Buchstaben O gezeichnete Chorbuch her, das vier Miniaturen aufweist: Einen heiligen Benedikt, der Schweigen gebietet, einen Petrus auf den Wassern mit Christus, den wunderbaren Fischzug und die Kreuzigung Petri. Mit einigem Vorbehalt darf ihnen auch das Titelblatt des mit dem Buchstaben T gezeichneten Chorbuches zugeschrieben werden, das in der Initiale B (Beatus vir) den angesichts der Stadt Jerusalem betenden König David zeigt und auf Seite 41 in der Initiale D die thronende Madonna mit dem Kinde und in einem Tondo den heiligen Benedikt, sowie an dem mit Arabesken verzierten Rande zwei Heiligenköpfe darstellt, die Kameen nachahmen.

Lattanzio di Giovanni aus Perugia, ein Maler, der 1524 noch am Leben war, wie Vermiglioli gezeigt hat [18], erhielt am 20. Dezember 1518 »per certe miniature« einen Fiorino und 68 Soldi.

---

[16]) Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi benedettini di Monteoliveto, Firenze 1903.

[17]) Weitere Nachrichten über den Künstler gibt A. Caravita: I Codici e le Arti a Monte Cassino, Monte Cassino, 1869, I p. 442 ff.

[18]) Lattanzio richtete im Jahre 1524 an den päpstlichen Vizelegaten die Bittschrift, von Geldstrafen befreit zu werden, welche über ihn verhängt waren (Vermiglioli, Vita di Pinturicchio, p. 239).

Wir erfahren schließlich, daß der jüngere der beiden Boccardini gemeinsam mit Matteo da Terranuova von 1527 bis 1529 die neuen Graduale des Klosters und den »psalterio de la Settimana Santa« illuminiert hat. Der letztere ist noch erhalten und stellt auf dem Titelblatt in der Initiale Z (Zelus) das heilige Abendmahl und am Rande rechts in einem Tondo die Halbfigur eines betenden Mönches dar, ferner auf Seite 36 in der Initiale A (Astiterunt) den Heiland mit den Wundenmalen vor Pilatus, und schließlich auf Seite 71 in der Initiale I (in Pace) die Grablegung Christi. Von ihnen rühren wahrscheinlich auch die beiden mit C und D gezeichneten Graduale her, von denen das erste auf dem Titelblatt in der Initiale N den betenden König David, auf Seite 40 in der Initiale P die Geburt Christi, auf Seite 47 die heiligen drei Könige, auf Seite 53 in der Initiale N Gottvater in der Glorie und das auf der Erde liegende Christuskind darstellt, während das zweite auf der ersten Seite den König David als Propheten zeigt.

Testament des Mastro Angelo Bencivenni Miniatore P. S. S. 21. Dez. 1322.

Pergament, Perugia, Archivio delle Confraternità riunite.

In nomine Domini Amen Anno MCCCXXII Indictione quinta, tempore Domini Johannis Pape XXII, die XXI mensis Decembris.

Cum vita hominum sit labilis et chaduca et numquam statu permanet in eodem, set (!), proud (!) legitur, omnes morimur et quasi aque dilabimur super terram, que non revertuntur. Et quilibet temere debet casum mortis et spetialiter subitane, idcirco Magister Angelus quondam Bencivennis miniator de porta Sancte Sussanne et parochia Sancte Marie de Valle, timens casum mortis predicte, sanus mente et cum bona et recta scientia constitutus, corporea tamen infirmitate dispositus ne valeat mente et sensu defficere nec intestatus decedere, hoc presens testamentum nuncupatum de suis bonis et rebus facere procuravit hoc modo videlicet.

In primis jussit et voluit corpus suum sepelliri apud locum fratruum minorum Sancti Francisci de Perusio.

Es folgen Bestimmungen zugunsten der Mutter des Erblassers, domine Yungle und seines Bruders Pietro vom Franciskanerorden und zahlreiche Legate für Peruginer Kirchen, Klöster, Hospitäler etc.

Item judicavit et reliquid (!) de bonis suis post mortem dicte sue matris Monasterio Sancte Angnetis quod est prope Ecclesiam Sancti Bevegnatis pro opere dicte Ecclesie vel pro una tabula in qua fiat pictura Beate Agnetis, decem libras denariorum, item judicavit et reliquid de bonis suis post mortem dicte sue matris Monasterio Sancte Angnetis de Bonegio pro opere Ecclesie ipsius monasterii decem libras denariorum, (Omissis)

item ad honorem et reverentiam Beate Marie Magdalene (de Corciano) facere fieri unam pulcram tabulam in qua fiat pictura ipsius Sancte Marie Magdalene, (Omissis), item indicavit et reliquid de bonis suis post mortem domine Yungle matris sue fraternitati disciplinatorum Jesu Christi Crucifissi el Beati Francisci que coadunatur in Civitate Perusii in Porta Sancte Susanne juxta Ecclesiam Sancti Nicolay pro duobus lectis qui sint proprie deputati ad servitium pauperum venientium et permanentium in fraternitate predicta, viginti quinque libras denariorum perusinorum minutorum, pro anima dicti testatoris. (Omissis.) Item fratri Petro Bencivennis de ordine fratrum minorum, fratri carnali ipsius testatoris pro libris et pro aliis suis necessitatibus trecentas libras denariorum perusinorum minutorum, item voluit jussit et mandavit quod Domina Yungla mater ipsius testatoris sit et esse debeat Domina et Massaia et usufructuaria omnium et singulorum bonorum ipsius testatoris in vita sua, in omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et inmobilibus residuis de juditiis et legatis supradictis sibi heredes universales instituit ministrum fratrum de penitentia qui pro tempore fuerit, et priorem et subpriorem fraternitatis disciplinatorum Jesu Christi Crucifissi et Beati Francisci que habet domos in civitate Perusii in Porta Sancte Sussanne et parocchia S. Nicolay, qui pro tempore fuerint. (Omissis.)

Actum hoc fuit Perusii in Porta Sancte Sussanne et parochia Sancte Marie de Valle in domo infrascripti Magistri Angeli testatoris etc.

Et Ego Andreas quondam Jacobi de Porta Eburnea et Parochia Sancti Angeli, Inperiali Auctoritate notarius hiis omnibus superscriptis interfui et ut supra legitum rogatus a dicto testatore etc.

Kämmerer, Rektoren und Notar der Miniaturistenzunft im 1. Semester 1324.

In nomine domini Amen anno eiusdem Millesimo IIJ.º XXIIJ.º Indictione VJ.ª tempore domini Johannis pp. XXIJ. die XVIIJ.ª mensis decembris.

Infrascripti sunt Camerarius et Rectores Miniatorum Civitatis Perusij ellectorum pro sex mensibus proxime venturis incipiendis in kalendis mensis Januarij proxime venturi secundum formam statutorum ordinamentorum reformationum dicte Civitatis perusij: Imprimis.

Augustinus helemosine homodei porte heburnee et parochie Sancti Angeli Camerarius dicte Artis.

Ninus Ugolini Verrissoli
M.er Andreas Boni
Sensulus Homucioli
Tancreducius Tancredi } de porta heburnea Rectores dicte Artis

Nuctius Helemosine
Petrus Venturelle
Angelellus Burgoli
Mossolus Benvenuti
} de porta heburnea Rectores dicte Artis

Angelellus Marrini. Rector porte Sosanne

Cimius Vinoli. Rector porte Sancti Angeli

Tordolus domini Viridis. Rector porte Sancti Petri.

Et Ego Mannolus quondam Pelloli de porta heburnea et parochie sancti Bartholomej Imperiali auctoritate notarius et nunc notarius dicte Artis predicta scripsi et publicavi.

Exibita et porecta fuit dicta ellectio dictorum Miniatorum per dictum Mannolum notarium dicte Artis mihi Bartholino notario domini Judicis Justitie die XXIIIj.ª mensis decembris.

Arch. comun. di Perugia. — Lib. Camer. et Rect. Art. an. 1323, c. 18 t. Giorn. Erud. Art. 1873 Vol. II p. 350. (Rossi.)

Notizen aus den Libri degli Offici im Archivio Comunale zu Perugia[19]).

Tancredutius Tancredi miniator.

Prior im I Bim. 1310.

Ceccarello di Andruccio S. P. A. *

Fideiussor des Priors Jacopo di Paoluccio S. S. A. im 3. Bim. 1362, Kämmerer im 1. Sem. 1364, Fideiussor des Priors Bartolaccio di M° Bartolo P. S. im 4. Bim. 1364.

Jacopo di Paoluccio P. S. A. *

Prior im 3. Bim. 1362, Fideiussor des Priors Piero di Cola im 3. Bim. 1363, Kämmerer im 2. Sem. 1363.

Pietro di Cola P. S. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1362, Prior im 3. Bimester 1363.

Tancio di Mattiolo P. S. S. *

Fideiussor des Priors Jacopo di Paoluccio im 3. Bimester 1362.

Bartolaccio di Messer Bartolo P. S. *

Fideiussor des Priors Piero di Cola im 3. Bim. 1363, Prior im 4. Bim. 1364.

---

[19]) Über die mit einem Sternchen versehenen Künstler teilen wir unedierte Notizen mit. Die übrigen sind durch Adamo Rossi im Giornale di Erudizione artistica 1873, vol. II p. 308 u. ff. publiziert worden.

Der Kürze wegen habe ich folgende Sigla eingeführt: P. E. = Rione Porta Eburnea, P. S. = Rione Porta Sole, P. S. S. = Rione Porta Santa Susanna, P. S. P. = Rione Porta San Pietro, P. S. A. = Rione Porta Sant' Angelo. Ann. Xv. = Annali Decemvirali. Arch. Not. = Archivio Notarile. Arch. Giudiz. = Archivio Giudiziario. Sem. = Semester. Bim. = Bimester. Trim. = Trimester.

Francesco di ser Taddeo P. S. ? *

Fideiussor des Priors Bartolaccio di M° Bartolo im 4. Bim. 1364, und Kämmerer im 2. Sem. 1364.

Paolo (Paolino) di Jacopo P. S. A.

Kämmerer im 2. Sem. 1365 und im 1. Sem. 1378.

Nicoluccio di Cola P. S. A. *

Fideiussor des Priors Jacopo di Paoluccio im 3. Bim. 1362, des Priors Pietro di Cola im 3. Bim. 1363, des Priors Bartolaccio di Maestro Bartolo im 4. Bim. 1364. Kämmerer im 1. Sem. 1365, 1376, Fideiussor des Priors Petruccio di Lello im 3. Bim. 1379, Kämmerer im 1. Sem. 1380, im 2. Sem. 1385 und im 2. Sem. 1393. Hier der Zusatz „scriptor".

Petruccio di Lello P. S. P. *

Fideiussor des Priors Bartolaccio di M° Bartolo im 4. Bim. 1364, Prior im 3. Bim. 1376, Kämmereer im 2. Sem. 1377, Prior im 3. Bim. 1379, Kämmerer im 1. Sem. 1383.

Bettolo di Tancio P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1366, 2. Sem. 1376, im 4. Bim. 1379, Fideiussor des Priors Madaluccio di Andrea, Fideiussor des Priors Niccolo di Giovanni im 4. Bim. 1382, Kämmerer im 2. Sem. 1382.

Bandino di ser Rainuccio P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1377, Fideiussor des Priors Petruccio di Lello im 3. Bim. 1379 und des Priors Maddaluccio di Andrea im 4. Bim. 1379.

Jacopo di Angelello del Patriarca P. S. A. *

Kämmerer im 2. Sem. 1378, Fideiussor des Priors Petruccio di Lello im 3. Bim. 1379, Kämmerer im 1. Sem. 1387.

Madaluccio d'Andrea P. S. A. *

Prior im 4. Bim. 1379, Kämmerer im 1. Sem. 1382, Fideiussor des Priors Niccolo di Giovanni im 4. Bim. 1382, Kämmerer im 2. Sem. 1384[20]) und im 1. Sem. 1391.

Giovanni di ser Domenico di Nuto P. E. *

Kämmerer im 1. Sem. 1379, Fideiussor des Priors Petruccio di Lello im 3. Bim. 1379 und des Priors Maddaluccio di Andrea im 4. Bim. 1379, Kämmerer im 2. Sem. 1394.

Vanne del Signor Nicola P. S. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1379, Fideiussor des Priors Maddaluccio di Andrea im 4. Bim. 1379 und des Priors Niccolo di Giovanni im 3. Bim. 1382.

Francesco di Coppolo P. E.

Kämmerer im 1. Sem. 1381.

Gaspare di Lello P. S. P.

Kämmerer im 2. Sem. 1381, 1. Sem. 1397, 2. Sem. 1402 und 1408.

---

[20]) Camerarius artis scriptorum et miniatorum.

Jacopo di Giolo *
Fideiussor des Priors Niccolo di Giovanni im 4. Bim. 1382.
Niccolo di Giovanni di Martino P. S.
Prior im 3. Bim. 1382, Kämmerer im 2. Sem. 1389, 1396 und 1401.
Angelino di Teo P. S. A.
Prior im 2. Bim. 1383, Kämmerer im 2. Sem. 1383, im 1. Sem. 1398, im 1. Sem. 1402 und 1403, im 2. Sem. 1406.
Ghiodio di Ceresia P. S. A.
Kämmerer im 1. Sem. 1384.
Tommassuccio di Niccolo P. S. S.
Kämmerer im 2. Sem. 1386.
Franceschino di Matteolo P. S. *
Kämmerer im 1. Sem. 1386, Prior im 3. Bim. 1387.
Niccolo di Paolo P. E.
Kämmerer im 2. Sem. 1388.
Simone di Ranalduccio P. S. S.
Kämmerer im 1. Sem. 1388.
Boncagno di Polo P. S. A.
Kämmerer im 1. Sem. 1389.
Francesco di Franceschino P. S.
Prior im 4. Bim. 1390, Kämmerer im 1. Sem. 1420 und 1. Sem. 1429.
Massucciolo di Niccolo P. S. S.
Prior im 4. Bim. 1391.
Borgaruccio di Ceccio P. S. S.
Kämmerer im 2. Sem. 1390.
Polidoro di Costantino P. S.
Kämmerer im 1. Sem. 1390.
Pietro di Giovanni di Ottaviano P. S.
Kämmerer im 2. Sem. 1391.
Matteo di Paolo P. S. S.
Prior im 4. Bim. 1392 und Kämmerer im 2. Sem. 1392.
Martino di Lello P. S. A.
Kämmerer im 1. Sem. 1393.
Giodio di Niccoluccio P. S. A.
Kämmerer im 1. Sem. 1394 und 1400[21]), Prior im 6. Bim. 1400.
Andrea di Arrigo P. S. A.
Kämmerer im 1. Sem. 1395.
Tommaso di Berardello P. S. S.
Kämmerer im 2. Sem. 1395.

---

[21]) Camerarius miniatorum et scriptorum.

Antonio di Gilio P. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1399.

Giuliano di Petruccio P. S. P.

Kämmerer im 1. Sem. 1399: „miniatorum et scriptorum".

Renzo di Teo di ser Gioiola P. S. A.

Kämmerer im 2. Sem. 1380, 1. Sem. 1396, 2. Sem. 1400, 1. Sem. 1408.

Cecco di Ciolo oder di Cinolo P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1392, 1. Sem. 1417, Prior im 4. Bim. 1421, Kämmerer im 1. Sem. 1430.

Giovanni di M° Cecco (Castiatelle) P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1397, 1. Sem. 1401 [22]), Prior im 1. Bim. 1405, Kämmerer im 2. Sem. 1405 (Johannes Cechi Castiatelle), 1. Sem. 1412, 2. Sem. 1415.

Costanzolo di Antonio P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1398, 2. Sem. 1404, Prior im 4. Bim. 1405, Kämmerer im 1. Sem. 1410, Prior im 3. Bim. 1411, Kämmerer im 2. Sem. 1414.

Lodovico di Pellino di Ceccolo P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1403, Prior im 5. Bim. 1404 und im 2. Bim. 1409.

Jacobuccio di Petruccio P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1404.

Niccolo di Alessandro P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1405, Prior im 5. Bim. 1409, Kämmerer im 1. Sem. 1411.

Bindolo di Angelo di Ceccolo di Bindolo P. S. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1406, 2. Sem. 1412, Prior im 6. Bim. 1414.

Antonio di Silvestro P. S. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1407 und im 1. Sem. 1416.

Luca di Antonio di Mona P. S. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1407, Prior im 1. Bim. 1411, Kämmerer im 2. Sem. 1416. [23])

Barnabeo di Cristoforo P. S. A. *

Kämmerer im 2. Sem. 1409, 1. Sem. 1414, Prior im 3. Bim. 1430, Kämmerer im 1. Sem. 1437 und 2. Sem. 1439.

Niccolo di Martino P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1409.

---

[22]) Camerarius miniatorum et scriptorum.

[23]) Bei Rossi, Giorn. di Erud. Art. II p. 311 die Notiz, daß er damals Kastellan des Cassero von Castello della Pieve war und als Rebell von der Liste gestrichen wurde, worauf Onofrio d'Andrea P. S. S. an seine Stelle trat.

Niccolo di Matteo di Giovannello *

Kämmerer im 2. Sem. 1410.

Bordo di Adovardo P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1411, Prior im 3. Bim. 1415.

Nofrio di Andrea P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1413, Prior im 5. Bim. 1420, Kämmerer im 1. Sem. 1422.

Paolo di Lapo di Paoluccio P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1413.

Felice di Francesco P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1415 und Prior im 6. Bim. 1425.

Francesco di Pietro di Tanolo P. S. S.

Prior im 6. Bim. 1416, Kämmerer im 1. Sem. 1419.

Angelo Vignatoli S. S. und P. S. A.

Prior im 5. Bim. 1417, Kämmerer im 1. Sem. 1418. (P. S. A.).

Massuccio di Antonio (Bocconcioni) P. S. P.

Kämmerer im 2. Sem. 1417, Prior im 5. Bim. 1418.

Lorenzo di Jacopo Pelloli P. S. A. *

Kämmerer im 2. Sem. 1418.

Francesco di Antonio P. E. und P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1419, Prior im 1. Bim. 1420, Kämmerer im 2. Bim. 1443, Massaio im 1. Sem. 1446.

Niccolo di Jacopo di Armanello P. S. A.

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben.

Kämmerer im 2. Sem. 1420, im 2. Sem. 1427 und für das 2. Sem. 1431 von neuem zum Kämmerer gewählt, doch wegen statutenwidriger Selbstwahl gestrichen[24]). An seine Stelle trat Turpino di Gilio.

Turpino di Gilio P. S. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1421, 1. Sem. 1426, Prior im 3. Bim. 1431, Kämmerer im 2. Sem. 1431 (substitutus), im 1. Sem. 1434 (surrogatus), im 1. Sem. 1438, 1. Sem. 1439, Prior im 2. Bim. 1439, Massaio im 2. Sem. 1440, Kämmerer im 2. Sem. 1445, Prior im 1. Bim. 1446, Kämmerer im 1. Sem. 1449, 1. Sem. 1453, Prior im 2. Bim. 1454, Kämmerer im 1. Sem. 1470.

---

[24]) 1431 = Die XV Junii.

Nicolaus Jacobi Armellini P. S. A. camerarius artis miniatorum.

In margine: 1431 = Die XXIV Juni: = Turpinus Gilii P. S. S. electus, vocatus et nominatus fuit in camerario artis miniatorum loco Nicolai Jacobi qui fuit unus ex insacculatoribus ad insacculandum officiales in presenti sacculo et se ipsum insacculavit ln camerario artis miniatorum et quum non est iustum neque secundam formam statuti insacculatores possunt se ipsos insacculare. Ideo adunati artifices dicte artis cassaverunt dictum Nicolaum Jacobi et loco sui eligerunt Turpinum Gilii dicte artis etc.

VI. R° c. 84.

Antonio di Maestro Giovanni P. S. P. *

Prior im 6. Bim. 1422.

Jacopo di Renzo P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1422, Prior im 5. Bim. 1422, und für das 6. Bim. 1426 zum Prior gewählt. Während der Amtszeit wegen Mordes verurteilt [25]). An seine Stelle tritt als Prior Niccolo di ser Francesco P. S. S.

Costantino di Matteo.

Kämmerer im 1. Sem. 1423.

Niccolo del signor Niccolo P. S. S.

Prior im 3. Bim. 1423, Kämmerer im 1. Sem. 1427 und 1431. Am 16. Dezember 1433 für das erste Semester 1434 zum Kämmerer gewählt; doch starb er noch vor Antritt des Amtes. Am 25. Dezember 1433 wird an seiner Stelle Turpino di Gilio P. S. S. gewählt.

Magiolo di Bartolomeo P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1423 und im 2. Sem. 1434.

Averardo di Francesco.

Massaio im 2. Sem. 1425.

Cristoforo di Meo P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1424 und im 1. Sem. 1433.

Antonio di Meo P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1425, 2. Sem. 1432, 1. Sem. 1442, Massaio im 2. Sem. 1442.

Mariotto di Berardo P. E. *

Kämmerer im 2. Sem. 1425, 2. Sem. 1437 und Massaio im 1. Sem. 1447.

Niccolo di ser Francesco P. S. S. *

Prior im 6. Bim. 1426 (surrogatus), Kämmerer im 1. Sem. 1428, Prior im 2. Bim. 1431, Kämmerer im 2. Sem. 1433 und 1435. (In den beiden letzten Notizen: Nicolaus Francisci.)

Ugolino di Roberto P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1426.

Mariotto di Pietro di Boccio P. S. P. *

Kämmerer im 2. Sem. 1428 und 1. Sem. 1432, Prior im 3. Bim. 1433, Kämmerer im 2. Sem. 1438 und im 1. Sem. 1443, Prior im 4. Bim. 1442, Kämmerer im 1. Sem. 1447, Prior im 2. Bim. 1448, Kämmerer im 2. Sem.

---

[25]) 1426 = Die XXI Octobris.

Jacobus Rentii miniator prior P. S. S.

In margine: 1426 = Die XXIV Ottobris. Ex deliberatione dominorum priorum artium etc. surrogatus fuit etc. in locum Jacobi Rentii prioris pro arte miniatorum banniti et absentis per homicidium in priorem pro arte miniatorum etc. Nicolaus ser Francisci de Porta S. S. pro arte miniatorum.

VI Bim: 1426 = 7º R: Off. a 1418 ad 1433 c. 52.

1453, Prior im 2. Bim. 1459, Kämmerer im 2. Sem. 1471 und im 2. Sem. 1484.

Lodovico del Signor Giovanni P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1429.

Jacopuccio di Ciopa P. E.

Kämmerer im 2. Sem. 1430.

Felice di Francesco P. E. war Mitverfasser der Matrikel der Miniatoren, Prior im 2. Bim. 1434, und Massaio im 1. Sem. 1450.

Manzoni Matr. p. 154, Note 65.
Giorn. di Erud. Art. II p. 305.

Jacopo di ser Angelo P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1435.

Jacopo di Cornacchia P. S. *

Kämmerer im 1. Sem. 1436.

Bartolomeo di Francesco P. S. A. *

Kämmerer im 2. Sem. 1436, Prior im 3. Bim. 1440, im 4. Bim. 1451, Kämmerer im 2. Sem. 1452, Massaio im 2. Sem. 1455 und 1461.

Jacopo di Cola P. S. A.

Massaio im 2. Sem. 1439.

Andrea di Angeluccio P. S. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1440, Massaio im 1. Sem. 1449[26]).

Antonio del Maestro P. S. P.

Massaio im 1. Sem. 1440.

Piergiovanni di Piergiovanni P. S. P. *

Kämmerer im 1. Sem. 1440, Massaio im 1. Sem. 1441, Massaio im 2. Sem. 1453, zum Kämmerer für das 1. Sem. 1468 gewählt; doch trat an seine Stelle Jason Mariotti.

Andrea di Vestro P. E.

In die Matrikel für P. E. eingeschrieben: Andrea di Vestro del Bruno.

Kämmerer im 1. Sem. 1441, 1450, Prior im 3. Bim. 1443 und 2. Bim. 1450, Kämmerer im 1. Sem. 1454, 1461, Prior im 3. Bim. 1463.

Jacopo di Francesco P. S.

Massaio im 2. Sem. 1441.

Guiduccio di Giovanni P. S. P.

Kämmerer im 2. Sem. 1441 und im 1. Sem. 1448.

Brandizio di Francesco P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1442, 1448, 1. Sem. 1452, Massaio im 1. Sem. 1456, 1459, Kämmerer im 1. Sem. 1460 und 1469.

---

[26]) Laut Mariotti Kämmerer 1441. Diese Notiz ist jedoch an der angegebenen Stelle nicht zu finden.

Paolo di Agnolello P. S.

Massaio im 1. Sem. 1442, 1. Sem. 1451, 2. Sem. 1458, 1. Sem. 1460.

Andrea di Cecco.

Massaio im 1. Sem. 1443.

Teseo di Francesco P. S.

Massaio im 2. Sem. 1443 und Kämmerer im 1. Sem. 1445.

Battista di Pietro Fumaioli P. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1444.

Francesco di Assisi P. S.

Massaio im 2. Sem. 1444.

Francesco di Cerulio P. S. A.

Massaio im 1. Sem. 1444.

Pietro Paolo di Angelo della Nonna P. S. A. *

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben.

Kämmerer im 1. Sem. 1444, Prior im 4. Bim. 1449, Kämmerer im 2. Sem. 1450, Massaio im 1. Sem. 1458, Kämmerer im 2. Sem. 1460 und im 1. Sem. 1463.

Antonio di ser Bartolomeo P. S. A.

Kämmerer im 2. Sem. 1445 und 2. Sem. 1447, Massaio im 1. Sem. 1453.

Guiduccio Pianellari.

Massaio im 1. Sem. 1445.

Costanzo di Antonio alias del Roscetto P. S. A.

Kämmerer im 1. Sem. 1446.

Cristoforo di Meo Rosoli P. S. A.

Massaio im 2. Sem. 1446 und 1447.

Cristoforo di Martino P. S. A.

Massaio im 2. Sem. 1448 und im 1. Sem. 1454.

Giovanni di Bartolomeo Ciabacca P. S. P.

Massaio im 1. Sem. 1448, Prior im 5. Bim. 1451.

1510. Die XVI Novembris P. S. P.

Francisci Balthassarris Francisci de Perusia pro se et procuratorio nomine mag. fratris Gasparis Francisci etc. contra Nicolaum et Valentinum filios et heredes Joannis Ciabacche de Perusia dicte Porte P. S. P., wegen eines Hauses im Castello di Papiano bei Perugia.

Arch. Giudiz. Processus III Nr. 23.

1504. Die XXIV Augusti.

Pii Magistri Angeli et Ludovici fratris, de Perusia, contra Valentinum Johannis Ciabacche de Perusio maritum dominé Cornelie ser Pergentilis mag. Angeli (wegen eines Legates, das Domina Cornelia aus der Erbschaft der Costanza, der Mutter der beiden Kläger, beanspruchte.)

Arch. Giudiz. Proc. civ. II Nr. 13.

Bartolomeo di Antonio P. S.

Massaio im 2. Sem. 1449, Kämmerer und Insacculator im 2. Sem. 1451 und 1. Sem. 1457, Massaio im 2. Sem. 1459.

Francesco di Giovanni di Renzo P. S. *

Kämmerer im 2. Sem. 1449 Massaio im 1. Sem. 1455 Kämmerer im 2. Sem. 1456, Prior im 2. Bim. 1458, Massaio im 1. Sem. 1462, Kämmerer im 1. Sem. 1465, Massaio im 2. Sem. 1466, Prior im 4. Bim. 1471, Kämmerer im 2. Sem. 1472, Prior im 3. Bim. 1476, Kämmerer im 1. Sem. 1477.

Donato di Lorenzo P. S. A.

Massaio im 2. Sem. 1450.

Monte di ser Nello P. S.

Kämmerer im 1. Sem. 1451, Massaio im 2. Sem. 1451 und im 1. Sem. 1452, Kämmerer im 1. Sem. 1455, Massaio im 1. Sem. 1457, zum Kämmerer für das 2. Sem. 1459 gewählt; an seine Stelle tritt am 5. November sein Bruder Niccolo.

Costantino di Mr Agamemnone de Arcepresbiteris. *

In die Matrikel für P. S. A. eingeschrieben.

Massaio im 2. Sem. 1452, Kämmerer im 2. Sem. 1454, 1. Sem. 1458, 2. Sem. 1464. Für das 2. Sem. 1480 zum Kämmerer gewählt, stirbt er vor oder während der Amtszeit. Sein Amtsnachfolger wird Pier Giovanni Bernabei.

Baldassarre di Matteo P. S.

Kämmerer im 2. Sem. 1455, Massaio im 2. Sem. 1456, Kämmerer im 2. Sem. 1458 und im 2. Sem. 1463. Hier die Notiz: „Mag. Balthasar qui moratur in domo Constantii de Raineriis".

Mariano d'Antonio.

1456 a di XXVII de genaro.

A di sopradicto fece[27]) el patto con maisstro Mariano pentore d'uno salterio grande che scrive frate Vangelista todesco per pregio de Fl. XX a quaranta el quale salterio a tolto masstro Mariano a miniare per Fl. XX a quaranta cum quiste patte e conditione che dega miniare el ditto salterio tutto a suoie spese le lettere de pennello d'azuro oltra marino e d'oro fine e altre cholore fine e fare le storie nelle letere principale secondo che io gle dirò de lo testamento vechio e novo quelle lettere de le noturne e altre loche dove se rechiede elle lettere de salterio fiorite como stanno nel salterio de Monte Morcino o melglio.

E a di 8 martio ave azurro quale ave frate Nardo — lib. — s. 17 d. 6.

[27]) Der Sakristan Frate Urbano da Perugia.

E a di 13 de martio ave Mariano lib. cinque porto Gosstantino suo figliolo — lib. 5. —

E a di 20 de martio ave contante fiorine otto a quaranta disse volea perche avea pilglata donna presente Frate Paolo — fior. VIII.

E a di 12 de Luglo ave oro che monte lib. 2 s. 10 comparaie io Frate Urbano dal guardiano del convento per parola d'esso Mariano — lib. 2 s. 10.

E a di 22 ave Mariano fiorine doie d' oro, valseno — lib. 11 s. 10.

E a di 12 de magio 1457 ave lb. XIIIj porto Giovangelo suo garsone disse volea compararne azurro — lib. 1 s. 15.

E a di 13 de luglo 1457 ave s. 30 porto el suo garsone Polidoro che e da Foligno disse volea per comparare azurro — lib. 1 s. 10.

E a di 26 de luglo ave libr. cinque disse volea comparare oro per le lettre da pennello porto Giovangnolo suo garsone — lib. 5.

E a di 9 d' agosto ave bollegnine vintte porto Polidoro suo garsone da Foligne — s. 50.

E a di . . . d' Agosto pagaie al fondecho de Chavaceppe s. 30 per una oncia d'azurro tolse esso Mariano — s. 30.

E a di 12 d'agosto have Mariano s. 10 porto Polidoro suo garsone disse volea pagare uno che era stato a conciare el tetto — s. 50.

E a di 21 have Mariano lb. 03 quando stava al olmo [28]) disse volea per fare le spese perche non avea denaro porto Polidoro da Foligne suo garsone — lib. 3 s. 19.

E a di 3 de giugno 1458 ave libre 5 per mano de frate Giovangne nostro disse volea comparare oro per le lettere — lib. 5.

E a di 14 ave il figlolo de Ciardolino per pacola de Mariano disse era per lo focho [29]) perche cera alochato.

E a di 20 ave bollegnine 16 presente masstro Christofano disse volea per comparare oro — lib. 2.

E a di 29 de giugno ave Gusstantino per parte de Mariano disse n'avea de besogno — fior. 1.

Libro di spese del Convento di S. Francesco in Perugia 1454—1461. Corpor. soppr. im Arch. Com. Perug. c. 12 t.

1458. die V menssis julij.

A di sopraditto ave Mariano che minia el salterio porto Giovangnolo suo garsone disse volea per certe abesongne de Gosstantino che stava male — lib. 2 sol. 10.

E più auto secondo apare a una sua ragione scritta in quissto a carte XVI fiorine diciotto a quaranta libre tre sol. doie den. 6 — fior.

---

[28]) Villa dell' Olmo, auf der Straße, die von Perugia nach Pievaiuola führt, ca. 6 km. von der Stadt entfernt.

[29]) d. h. für die Kaminsteuer (Imposta sui fuochi).

18 lib. 3 sol. 2 den. 6. Ibidem c. 38 t. Giorn. di Erud. Art. II, 1873 p. 322—324[30]).

Benedetto di Pietro da Mugnano P. S. S.

In Matr. I der Malerzunft c. 50 t. unter Nr. 75 1458 zur Zeit des Mariotto di Adamo, ebenso in Matr. II der Malerzunft c. 8 unter Nr. 144 für P. S. S. eingetragen, mit der Notiz: mortus 1469[31]).

Bruder des Ercolano di Pietro da Mugnano.

1456. Recordo che adi d'Aprile fece el patto con lo figliolo de masstro Pietro da Mungnano per la miniatura del suplemento cioe delle prime lettere le quale deve fare secondo che mandata d'una ben fatta de pennello le quale deve fare per soldi tre l'una.

Libro di spese del Convento di S. Francesco in Perugia, Arch. Corp. soppr. im Arch. Comunale zu Perugia, c. 14.

1458 die . . . menssis Julij.

Fece el patto con masstro Benedetto del tosare del breviario prima delle lettere d' azurro o de genabrio fiorite per sol. 12 den. 6 el cento promise de rendelo per tutto quista setimana che viene.

E a di sopraditto ave sol. 40 disse volea per comparare azurro — sol. 40.

E a di 5 de luglo ave masstro Benedetto per la miniatura del breviario cioe per mille sessanta lettere de penna e otto de pennello — lib. 5.

Ibidem, c. 38.

Giorn. di Erud. Art. Vol. II, 187 p. 327. (Rossi.)

1459. XXXI Decembre.

Benedicto magistri Petri de Perusio miniatori pro certis literis positis in capella palatii istius tenoris videlicet.

hode l' altra parte libras duas el soldos decem Ann. Decemv. 1459 c. 172 t.

1465. XXIII Marzo.

Sacristia del monastero de dare a di 23 de marzo libre 20 ebbe in contante Benedetto de mastro Pietro miniatore per parte de pagamento de uno messale che minia al monastero.

Archivio di S. Pietro (Perugia) Giornale dal 1461 al 1468 c. 117.

Giorn. di Erud. art. II 1873 p. 326.

1465. XXI Maggio.

Mastro Benedetto ebbe pro resto di pagamento di due figure pinte nella chiesa Lire 4.

Ibidem c. 101.

---

[30]) Weitere Nachrichten über die Tätigkeit des Mariano d'Antonio als Maler sollen binnen kurzem in einer größeren Arbeit des Verfassers mitgeteilt werden.

[31]) Manzoni Matr. p. 155 Anm. verwechselt ihn mit einem anderen Maler Benedetto, der 1419 in Rom tätig war. Giorn. di Erud. Art. VI p. 262.

1468. Die secundo Martii.

Benedictus magistri Petri. Bartolomei de Perusio porte sancte Subxanne ecc. dedit vendidit ecc. Francisco Cristofori Antonii de Perusio porte sancte Subxanne et parochie sancti Andree presenti ecc. unam petiam terre vineatam cannetatam et arboratam positam in pertinentiis nille sancte Lucie in vocabulo piei de le monte. Arch. Not. Rog. Franc. de Jacopo 1468 c. 44.

1469. Die IV mensis Augusti.

Bernardinus Johannis olim de Spello de Perusio porte sancte Subxanne et parochie sancti Johannis ecc. ex una et Tomas Jacobi Johannis de Perusio parte solis et parochie sancte Marie Nove ecc. et altera devenerunt ad infrascriptum contractum ecc. (Unter den Schuldnern figuriert Benedetto di mastro Pietro pentore per fior. 85.)

Arch. Not. Rog. Franc. di Jacopo. 1469 — c. 168 t.

(Fortsetzung folgt.)

Die Handschrift 69 der Darmstädter Hofbibliothek und ihr Zusammenhang mit dem Breviarium Grimani.

Von **Curt Habicht.**

Es bedarf wohl keiner Worte über die Bedeutung und Schönheit des Breviarium Grimani der Bibl. S. Marco in Venedig. Wie so manches Kunstwerk ist diese Hs. bis jetzt ein Rätsel geblieben, und die angestellten Forschungen sind zu keiner unumstrittenen Anerkennung gelangt. Aber man kann wohl erwarten, daß die noch ausstehende Einleitung von Scato de Vries und S. Morpurgo zu der, bei Hirsemann erscheinenden, Prachtpublikation des Brev. Grim. Klarheit bringen wird. Ob sie aus einer Untersuchung über das Brev. Grim. allein gewonnen werden kann, wage ich nicht zu entscheiden. Denn bekanntermaßen existiert eine Reihe mit dem Brev. Grim. zusammenhängender Hss., die alle mit in diese Untersuchung hineingezogen werden müßten [1]). Ebenso wie der Verbleib weiterer mit dem Brev. Grim. verwandter Hss. festzustellen wäre.

Soviel geht schon jetzt aus diesen Beziehungen der Hss. hervor, daß vermutlich in Gent zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine bedeutende Illuminatoren-Werkstatt bestanden haben muß. Vielleicht auch eine Vereinigung mehrerer Künstler, die die häufigen und oft umfangreichen Aufträge gemeinschaftlich ausgeführt haben. Jedenfalls finden sich in allen diesen Hss. verschiedene Hände, die — wie es scheint — alle vereint an dem größten ihrer Werke, dem Brev. Grim., gearbeitet haben.

Fünf dieser Künstler finden wir zur Illuminierung unserer Hs. 69 vereinigt und beabsichtigen die folgenden Zeilen durch Veröffentlichung dieser seither unbeachteten Hs. etwas zur Klärung der Brev.-Grim.-Frage und zur Würdigung jener idealen Künstlergemeinschaft beizutragen. Daß die in ihr enthaltenen 31 Miniaturen unbedingt von einem Teile jener uns leider noch unbekannten Künstlergemeinschaft herrühren, kann keinem Zweifel unterliegen.

---

[1]) Chmelarz: Ein Verwandter des Brev. Grim. (Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. Bd. 9 Wien 1889). Chmelarz: Das ältere Gebetbuch des Kaisers Maximilian I. (Jahrb. des Allerh. Kaiserh. Bd. 7), Wien 1888. Destrée: Brev. Grim. und Brev. der Cass. Hofb. 1894. Außer diesen behandelten Cordices befinden sich noch 3 auf der Münchener Hofbibl., die gleichfalls mit dem Brev. Grim. zusammenhängen.

Die Hs. 69 stammt aus dem Nachlasse des Barons von Hüpsch aus Köln, aus dessen reichen und bekannten Sammlung sie wie fast alle seine Schätze im August 1805 testamentarisch in den Besitz des damaligen Landgrafen Ludwig des X. von Hessen gelangte. Eine genaue Durchsicht der hinterlassenen, auf der Großh. Hofbibl. zu Darmstadt befindlichen Papiere Hüpschs gab ebensowenig Aufschluß über die Provenienz der Hs wie: C. L. J. de Brion: Relation du fameux Cabinet et de la Bibliothèque du Baron d'Hupsch Cöln 1792. Die Hs. scheint von ihrem ursprünglichen Besitzer in schlechte Hände geraten zu sein, wie aus den unregelmäßig gebundenen, zum Teil gehefteten und am Schlusse fehlenden Blättern hervorgeht. Ein ihre Schönheiten besser würdigender Besitzer ließ sie offenbar mit einem neuen, dem jetzt noch vorhandenen Einband versehen. Dieser Einband besteht aus braunem 18,4 mal 14,6 cm. großem, gepreßtem Leder. Er zeigt auf der Vorderseite die Jahreszahl 1555 und eine nicht mehr erkennbare Darstellung (Verkündigung?). Auf der Rückseite ist der Traum Jakobs gleichfalls eingepreßt und auch stark verwischt zu gewahren.

Der Text ist lateinisch und hört mit dem 244. Bl. durch Fehlen der letzten Blätter mitten in der Litanei auf. Das erste der Pergamentblätter, die 17,7 × 14,2 cm. groß sind, ist leer. Auf der Rückseite des zweiten Bl. bis Bl. 8 befindet sich ein Kalender. Die darin angeführten Heiligen sind allgemein verehrte, und ist es nicht möglich, aus einem von ihnen Entstehungs- oder Bestimmungsort der Hs. festzulegen. Was die Initialen, die Schrift, sowie die füllenden Randleisten anlangt, so sind sie die völlig gleichen wie im Brev. Grim. und überhebt mich ein Blick auf Abb. 4 jeder Beschreibung. Auf der Vorderseite des Bl. 9 beginnt der Text mit „Officia p (pro) circuli anni canoica (sic!) d' (die) dm̃-ñca (dominica) nova sequuntur nme (numine) fausto" in roter Tinte, wie überhaupt Kapitelüberschriften und wichtigere Stellen in roter Tinte geschrieben sind, während das übrige in schwarzer gegeben ist.

Wenn im folgenden allein die Beziehungen zum Brev. Grim. hervorgehoben werden, so geschieht dies durchaus nicht aus beglücktem Herandrängen an den vornehmsten Verwandten, sondern nur, weil dort alle an den verschiedenen Hss. beteiligten Künstler vertreten sind und weil hier durchaus keine erschöpfende Zusammenstellung aller mit dem Brev. Grim. zusammenhängender Werke gegeben werden soll.

Es sei aber gleich das Bedeutungsvolle der Hs. 69 vorweggenommen. So offensichtlich alle Miniaturen der Hs. den Stilcharakter eines Teils jener am Brev. Grim. beteiligten Künstler tragen, sind es doch besonders vier Blätter, die von schlagender Übereinstimmung mit solchen des Brev. Grim. sind. Es sind dies: Bl. 19, Maria mit dem Kinde (vergl. Le Brev. Grim. ed. p. Ferd. Ongania 1902 p. 109); Bl. 170 das Abendmahl

vergl. Brev. Grim. Hirsem. Bl. 418); Bl. 217 Die Auferweckung des Lazarus (Abb. 2 vergl. Brev. Grim. Hirs. Bl. 1192); Bl. 235 Ein betender König (Abb. 3 vergl. Brev. Grim. Hirs. Bl. 82). Leider sind die Blätter unserer Hs. ziemlich beschädigt, was bei den Photographien noch mehr als in Wirklichkeit zutage tritt. Doch trotz dieser Beschädigungen sind die Bl. noch von seltener Schönheit und bei dem überraschenden Zusammenhang mit denen des Brev. Grim. doch so selbständig, daß sie nur denselben mit gleichen Ideen erfüllten Künstlergeistern entsprossen sein können. Die Möglichkeit der Kopie von anderer Hand scheint mir völlig ausgeschlossen.

Das andere an der Hs. höchst Beachtenswerte ist der Hinweis auf einen oder sogar zwei ihrer Verfertiger.

Bei der Anrufung der h. Margarethe auf Bl. 233 findet sich folgende Stelle: „Ave stella radiosa, solis luce clarior m a r g a r i t h a preciosa . . . . . nobis mater gloriosa, p a t r o n a clemencior.“ Da bei der Anrufung keines der übrigen Heiligen das Wort patrona gebraucht ist, scheint die Vermutung, daß eine margaritha die Bestellerin gewesen ist, berechtigt. Nun wissen wir aber, daß die Erzherzogin Margarethe, die Tochter Maximilians I., mehrere Gebetbücher bei einem gewissen Horebout bestellt hat [2]). In der Tat findet sich nun auf Bl. 153 (vgl. Abb. 1) unserer Hs., das den Untergang Pharaos im Roten Meere darstellt, auf dem Mantel Mosis eine Inschrift, die wohl als Horebout zu deuten ist. Auf dem blauen Mantel Mosis steht nämlich dem Halse zunächst: **ꝆC. S. HORPĀ**; darunter: **FIH̄E**; darunter: **RPISTI** (?) **OI** (?) **H**; darunter: **EÆTFSI**(?) **I**(?) **N̄I**(?) **H.** Am Fußsaum schließlich: **FINE.**

Wenn ich auch die volle Deutung dieser Inschrift berufeneren Kennern überlassen muß, so scheint mir der Schluß, daß Horebout (der Name ist in den verschiedensten Formen wie Hornebaud, Hornebolt, Hrembout, Horebaut überliefert) der eine der Künstler der Miniaturen gewesen ist, nicht ganz unberechtigt. Bei der bekannten Spielerei jener Miniaturisten, ihren Namen unter Verstellung der Buchstaben zu verbergen, ist es nicht zu verwundern, daß die Insehrift ihren Meister nicht klipp und klar nennt. Und doch kommt sie uns hier mit dem deutlich zu lesenden Horpra weit genug entgegen. Bestärkt werden wir in dieser unserer Annahme noch dadurch, daß sich auf der Mütze eines der Kriegsknechte auf demselben Bl. H v. L findet. Wir haben es also hier mit einem Horebout zu tun. Allerdings ob mit dem Älteren, der Gerhaert hieß, oder mit dem Sohne Lukas oder der Tochter Susanna, darüber gibt die Inschrift keinen unzweideutigen Aufschluß.

Dagegen trägt das dem Bl. 153 gegenüberbefindliche Bl. 154 eine Inschrift, die nur ein Vorname sein kann. Wir finden auf diesem Bl., das

[2]) Alex. Pinchart: Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits, Publiés et annotés. Ière Série. Gand 1860 p. 16.

Christus als salvator mundi darstellt, folgende — wie mich dünkt — bedeutungsvolle Zeichen: **N (?) VS Ā N.** Ich glaube die Deutung als Susanna



Abb. 1.

kann bei dem stark verwischten ersten Buchstaben nicht kühn genannt werden, besonders nach dem Auftreten der, dem Namen Horebout so nahe kommenden, Inschrift auf Bl. 153. Bekanntlich ist es ja auch ein Bl. Christus als salvator mundi darstellend gewesen, das Dürers Bewunderung bei dem

Besuche des Ateliers Horebouts hervorrief, und scheint dies eines der Lieblingsmotive und Glanzstücke der gelehrigen und kunstfertigen Tochter Susanna gewesen zu sein 3). Fassen wir, ehe wir zur Beschreibung der Hs. 69 selber übergehen, das Gesagte zusammen: Die Hs. ist vermutlich für Erzherzogin Margarethe gearbeitet — wofür übrigens auch die überaus zahlreichen Perlen (lat. margarita) und Margheriten sprechen). Bl. 153 stammt von einem Mitgliede der Familie Horebout und Bl. 154 von Susanna, der Tochter Geraert Horebouts.

Von den 31 Miniaturen sind nur vier ganzseitig. Die übrigen — mit gleich großen Randleisten — bewegen sich in einer Größe von etwa 4,5 × 4,5 cm und sind rings von Text umgeben. Halten wir an der Autorschaft eines Horebout an Bl. 153 fest und der Susannas an Bl. 154 u. Bl. 204, so haben wir außer diesen beiden noch drei weitere an der Ausführung der Miniaturen beteiligte Künstler zu unterscheiden. Dem — wie mich dünkt — bedeutendsten, den wir mit Meister A bezeichnen wollen, gehören die beiden ganzseitigen Bl. 170 u. 207, das erstere das Abendmahl, das letztere die Auferweckung des Lazarus darstellend; ferner Bl. 75 Madonna mit dem Kinde auf einer Bank. Einem weiteren Meister B ist das ganzseitige Bl. 235, einen betenden König darstellend, sowie Bl. 19, 24, 34, 42, 149, 166, 183, 185, 203, 206, 218 u. 236 zuzuschreiben. Von dem schwächsten der beteiligten Künstler C. rühren die Bl. 38, 45, 76, 86, 95, 105, 114, 124, 136, 171 u. 205 her.

Bevor wir uns noch etwas eingehender mit diesen 5 Meistern befassen, sei kurz der Inhalt und die Eigenart der 31 Miniaturen der Hs. 69 mitgeteilt, die einem weiteren Kreise bekannt zu machen ja unser eigentlicher Zweck ist.

Wir finden die erste Miniatur auf Bl. 19, die die in ein blaues Gewand gehüllte Madonna in offenem, mit einem schmalen Reif geschmückten Haare zeigt. Auf dem linken Arme hält sie das Kind, das in die ihm zugeneigten Augen seiner Mutter blickt (vergl. Le Breviaire Grim. ed. par Ferd. Ongania Bl. 109). Die Größe der Miniatur ist 6,8 = 5,6 cm. Die Umrahmung weist auf rotem Grunde die auch im Brev. Grim. so häufigen Schmuckblüten auf, wobei unter den vielen herrlichen Steinen die Perle (lat. margarita) vorherrschend ist.

Bl. 24. Maria mit dem Kinde in einer Landschaft stehend. Im Hintergrunde vor einem Hügel ein schloßartiges Gebäude, vor dem sich mit Zäunen umschlossene Gärten befinden. Rechts an dem Schlosse vorbei erblickt man ein sich in der Ferne verlierendes Tal. Die Größe der Miniatur ist nur

3) Thausing: Dürer (p. 438). Sie illuminierte ein Blättchen, einen Salvator, dafür gab ihr Dürer einen Gulden und er meint: »es sei ein groß Wunder, daß ein Weibsbild soviel machen kann.«

3,5 × 4 cm. Die Umrahmung zeigt auf Goldgrund Veilchen, Erdbeeren, Pensée und Akelei sowie einen Schmetterling.

Bl. 34. Die Verkündigung. Mariae, die sich links vor einem aufgeschlagenen Buche kniend zum Beten niedergelassen hat, naht der Engel von rechts. Zwischen beiden steht eine blau bemalte, emaillierte Vase mit drei Lilien, und von oben schwebt die Taube herab. Die Größe der Miniatur ist 3,8 × 4,1 cm. In der Umrahmung finden sich Erdbeeren, Bohnenblüten und Brombeeren.

Bd. 38. Die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth in schöner Landschaft. Die Größe ist 4,1 × 4,1 cm. Auf den goldgelben Grund der Umrahmung sind Margheriten, Männertreu, eine Wespe, ein Vogel und ein Schmetterling hingestreut.

Bl. 42. Die Darbringung des Kindes im Tempel. Mit erstaunlicher Kunst versteht der Künstler auf dem nur 4,0 × 4,5 cm großen Raume der Miniatur eine anschauliche Vorstellung von dem Innenraum der Kirche zu geben und die sechs Personen geschickt unterzubringen. Auf dunkelrotem Grunde der Umrahmung wachsen aus Goldarabesken Margheriten, Bohnen- und Schmuckblüten hervor.

Bl. 45. Himmelfahrt Mariae. Maria, auf einer Mondsichel stehend, wird von sechs Engeln zu dem, gerade noch am oberen Rande sichtbaren, Gottvater emporgetragen. Die Umrahmung zeigt auf rot und gelb gestreiftem Grunde Perlen als Eicheln und Schmuckblüten. Die Größe ist 4,5 × 4,9 cm.

Bl. 73. Madonna hält auf einer Bank sitzend das Kind im Arme. Hier finden wir in der Umrahmung eine grauweiß gegebene Rankenarabeske, aus der Erdbeeren, Pensée und Männertreu hervorwachsen. Die Größe der Miniatur ist 4,7 × 4,6 cm.

Bl. 76. Maria sitzt vor einem mit Brokat bespannten Throne. Durch das Kleid durchscheinend ist die gesegnete Frucht ihres Leibes als ein ganz klein gegebenes Kind zu gewahren. Die Größe der Miniatur ist 4,6 × 5,4 cm. Die Umrahmung hat auf goldgelbem Grunde Nelken, Kornblumen, Lianen Margheriten, einen Vogel und einen Schmetterling.

Bl. 86. Mariae Geburt. Im Gemach steht rechts ein Bett, in dem Anna das Kind hält, während sich von links eine dienende Frau naht. Die Umrahmung weist auf goldgelbem Grunde Margheriten, Nelken, Lianen und einen Schmetterling auf. Die Größe der Miniatur ist 4,0 × 4,0 cm.

Bl. 95. Mariae Tempelgang. Links unten stehen die Eltern, rechts oben am Eingange ein Priester. Maria schreitet die Stufen empor. Die Größe der Miniatur ist 4,0 × 4,2 cm. Die Umrahmung gibt auf goldgelbem Grunde Pensée, Margheriten, einen Vogel und einen Schmetterling.

Bl. 105. Die Verkündigung. Maria kniet rechts mit dem Buche auf dem Schoße dem Beschauer zugewandt. Der Engel naht von links. Zwischen

beiden die Taube und auf dem Boden eine Vase mit Lilien. Die Größe ist: 4,4 × 4,5 cm. Die Umrahmung zeigt auf blauem Grunde Schmuckblüten.

Bl. 114 (vgl. Abb. 4). Begegnung Mariae und Elisabeths. Elisabeth kniet vor Maria in einer schönen Landschaft. Die Größe der Miniatur ist 4,5 × 4,5 cm (vergl. Bl. 1128 Brev. Grim.). Die Umrahmung gibt auf goldgelbem Grunde grauweiße Arabesken, aus denen Pensée, Mohn und Veilchen emporwachsen. Dazu zwei Schmetterlinge und eine Wespe.

Bl. 124. Darbringung des Kindes im Tempel. Diesem schwächeren Künstler ist dies auf Bl. 42 schon einmal behandelte Thema weit weniger gelungen. Die Größe der Miniatur ist 4,6 × 4,7 cm. Die Umrahmung bringt auf blau und gelb gestreiftem Grunde Goldarabesken mit Heckenrosenblüten, Margheriten, Erdbeeren und Nelken.

Bl. 136. Himmelfahrt Mariae. Wie auf Bl. 45 wird die auf einer Mondsichel stehende Madonna von sechs Engeln zu Gottvater emporgetragen. Wundervoll ist die auf geldgelbem Grunde gegebene Umrahmung. Wir finden Lianen, Tulpen, Margheriten, Nelken, Pensée und Veilchen. Links aus einer phantastischen Blüte herauswachsend ein Narr; rechts aus einem gleichen blumenartigen Gebilde eine Frau mit einem Spiegel. Die Größe der Miniatur ist 6,4 × 7,5 cm.

Bl. 149. Verlobung Mariae und Josephs. Was Raumbehandlung, Figurenverteilung und Lebendigkeit anlangt, gleich vortrefflich wie die kleine Miniatur auf Bl. 42. Entschieden von demselben Meister. Die Größe der Miniatur hier sogar nur 3,3 × 3,4 cm. Die Umrahmung hat auf dunkelgrünem Grunde Goldarabesken mit Erdbeerblüten, Erdbeeren, Männertreu und kleinen roten Blüten.

Bl. 153. Der Untergang Pharaos im Roten Meere. Das Bl., als einziges von dieser Hand, wird unten noch behandelt werden. Die Größe der Miniatur ist 9,5 × 13,8 cm. Die Umrahmung zeigt auf rosa Grunde grüne und goldene Arabesken mit Schmuckblüten, Eichelperlen und Margheriten (vergl. Brev. Grim. Bl. 25).

Bl. 154. Christus als salvator mundi (s. u.). Die Größe der Miniatur ist 5,8 × 6,3 cm. Die Umrahmung weist auf blauem Grunde Goldarabesken mit Schmuckblüten auf (vergl. Bl. 408 Brev. Grim.).

Bl. 166. Christus als Schmerzensmann. Den aus dem Grabe aufsteigenden Christus umgeben seine Marterwerkzeuge. Die Größe der Miniatur ist 3,1 × 4,2 cm. Die Umrahmung gibt auf rotem Grunde Goldarabesken mit Schmuckblüten.

Bl. 170. Das Abendmahl (s. u.) ganzseitig und 8,9 × 12,6 cm. groß. Die Umrahmung hat auf grünem Grunde Goldarabesken mit Margheriten, Erdbeeren, Männertreu und Heckenrosen sowie einen Schmetterling (vergl. Brev. Grim. Bl. 418).

Bl. 171. Zwei Engel mit einem in gotischen Formen gegebenen Sakramentshäuschen. Die Größe der Miniatur ist 5,3 × 5,8 cm. Die Umrahmung gibt auf rosa Grunde Goldarabesken mit Blüten und zwei Schmetterlingen.

Bl. 183. (Vorderseite.) Die sieben Freuden Mariae. Maria selbst auf einer Mondsichel stehend wird von 6 Engeln emporgetragen. Sie umschweben 7 in grauweiß gehaltene Medaillons, in denen die 7 Freuden dargestellt sind. Die Größe der Miniatur ist 4,9 × 5,8 cm. Die Umrahmung weist auf grauem Grunde Goldarabesken auf mit Lilien, Erdbeeren, Schmetterlingen und einer Libelle.

Bl. 183 (Rückseite). Die sieben Schmerzen Mariae. Die in ein blaues Gewand gehüllte Madonna sitzt in ein Buch vertieft, sinnend auf einer Bank. Sieben in Gold gegebene Medaillons umgeben sie kreisförmig mit der Darstellung der sieben Schmerzen. Die Größe der Miniatur ist 5,9 × 6,7 cm. Die Umrahmung hat auf goldgelbem Grunde wundervolle Blumen wie Lianen, Lilien, Pensée, Erbsenblüten, Erdbeeren, Margheriten und Männertreu sowie einen Schmetterling (vergl. die Madonna auf Bl. 394 Brev. Grim.).

Bl. 185. Maria mit dem Kinde. Die Größe der Miniatur ist 5,0 × 5,2 cm. Die Umrahmung zeigt auf gelbem Grunde Margheriten, Nelken, Männertreu, Kornblumen und Schmetterlinge (vergl. die Madonna mit Bl. 82 Brev. Grim.).

Bl. 203. Enthauptung Johannis. Die Größe der Miniatur ist 3,8 mal 3,4 cm. Die Umrahmung gibt auf blau-rot-gelb gestreiftem Grunde Arabesken mit Pensée, Nelkenknospen und Männertreu (vergl. Brev. Grim. Bl. 780).

Bl. 204. Schweißtuch der Veronika (s. u.). Die Größe der Miniatur ist 4,9 × 5,0 cm. Die Umrahmung hat auf rotem Grunde Goldarabesken mit weiß und blauen Blütenknospen.

Bl. 205. Maria und Johannes. Die Größe der Miniatur ist 4,9 × 5,0 cm. Die Umrahmung bringt auf goldgelbem Grunde Margueriten, Pensée, Bohnenblüten, Erdbeeren und einen Schmetterling.

Bl. 207. Christus in Gethsemane. Die Größe der Miniatur ist 4,5 mal 4,5 cm. Die Umrahmung zeigt auf gelbem Grunde Veilchen und Bohnenblüten, sowie Schmetterlinge.

Bl. 207 (Rückseite). Auferweckung des Lazarus ganzseitig (s. u.). Die Größe der Miniatur ist 9,0 × 13,5 cm. Auf goldgelbem Grunde der Umrahmung gewahren wir Pensée, Nelken, Erdbeeren, Männertreu sowie Schmetterlinge (vergl. Brev. Grim. Bl. 1192).

Bl. 218. Ein Totenschädel. Die Größe der Miniatur ist 4,6 × 4,6 cm. Auf goldgelbem Grunde sind Margheriten, Veilchen, Heckenrosen, Schmetterlinge und Schnecken zu finden.

Bl. 235. Ein betender König (s. u.) ganzseitig. Die Größe der Miniatur ist 9,0 × 13,0 cm. Die Umrahmung hat auf goldgelbem Grunde Margheriten, Pensée, Erbsenblüte, Nelke, Liane, Erdbeere und einen Schmetterling (vergl. Brev. Grim. Bl. 82, 394, 955).

Bl. 236. David mit dem Haupte Goliaths. Die Größe der Miniatur ist 3,4 × 3,5 cm. Die Umrahmung auf gelbem Grunde hat Vögel, Schnecken, Lianen, Erdbeeren, Akelei und rosa Knospenblüten (vergl. Brev. Grim. Bl. 553).

Ich kehre nun zur Charakteristik der fünf Meister zurück und will versuchen, in kurzen Zügen ihre Eigenart klarzulegen und ihre Beziehungen zum Brev. Grim. darzutun.

Von dem Meister des Blattes 153 (vergl. Abb. 1), einem Horebout, enthält die Hs. 69 nur dies eine Bl., den Untergang Pharaos im Roten Meere darstellend. Auf der linken Seite bewegt sich aus einer Schlucht eine vielköpfige, dichtgedrängte Menschenmenge herab, von denen nur ihre Hüte, Lanzen und Fahnen sichtbar werden. Im Vordergrund am weitesten links steht der in ein blaues Gewand gekleidete Moses mit einem weißen Stabe in der Linken. Die Rechte preßt er erstaunt über das sich ihm bietende Schauspiel an die Brust. Neben ihm steht ein phantastisch gekleideter Krieger, der ihn soeben auf das Ereignis mit seiner Linken hinweisend aufmerksam gemacht hat. Hinter beiden werden die erstaunt hinzudrängenden Gesichter von drei weiteren jüdischen Kriegern sichtbar. Die Person am weitesten rechts steht den übrigen fast zugewandt, hat aber den Kopf stark — etwas zu stark — nach rückwärts hingewandt. Gerade noch sichtbar, gewahren wir in der rechten Ecke des Bl. in einem rot gegebenen Gewässer eine unübersehbare Zahl Ertrinkender. Sogleich ins Auge fallend ist die charakteristische Behandlung der Landschaft, besonders der die Schlucht bildenden Felsen, die völlig gleich auf Bl. 25 Brev. Grim. zu finden sind. Es sind schroff abfallende, kahle, mit nur wenigem Gestrüpp bedeckte Kalkgebilde in eigenartigen stalaktitenähnlichen Formen. Ebenso übereinstimmend ist der graugelbe Boden auf beiden Bl. behandelt, der auf kahler Fläche nur wenige grellgrün gegebene Grasbüschel aufweist. Was die Typen anlangt, so finden wir hier wie dort durchschnittlieh grobe Züge mit klobigen Nasen, breiten Mündern, meist mit einem mürrischen oder lebhaft erstaunten Ausdruck. Besonders die Art der Haarbehandlung ist für diesen Künstler eigenartig. Er stellt das Haar meist in schwarzen gedrehten, einzelnen Locken dar, die etwas perückenartig die Köpfe bedecken. Die seltsame und fremdartige Gewandung ist auf beiden Bl. die gleiche.

Von Susanna rühren, wie schon erwähnt, Bl. 154, Christus als salvator mundi, und Bl. 204, das Schweißtuch, her. Der Typ des Christus ist auf beiden Bl. der gleiche, und auch hier überhebt mich ein Blick auf Bl. 408

Brev. Grim. jeden Beweises der Übereinstimmung. Dieser Christus hat eine breite, etwas gewölbte Stirn und trägt in der Mitte gescheiteltes schwarzes Haar, das in langen Strähnen auf die Schultern herabfällt. Die Nase ist



Abb. 2.

gerade und spitz. Der Mund voll und mild, wie auch die Augen den Zügen etwas Sanftgütiges verleihen. Im Brev. Grim. Bl. 408 wie auf Bl. 154 unserer Hs. trägt er ein weites rotes Gewand, in dem sich Gold zur Wiedergabe der Schatten verwendet findet. Auf der Brust nahe dem Halse ist es mit einer kostbaren Monile geschlossen.

Die beiden ganzseitigen Blätter 170 u. 207 gehören zu den Glanzstücken unserer Hs., und haben wir sie wie auch das Bl. 75 einem besonderen Meister H̅ zuweisen müssen. Zu den Bl. 170 u. 207 finden wir im Brev. Grim. in den Bl. 418 u. 1192 die überraschendsten und weitgehendsten Beziehungen. Ja diese Beziehungen gehen so weit, daß man wohl beim ersten Blick versucht wäre, von Kopien zu reden. Und doch, wie vollendet und eigenartig und besonders sind die Darstellungen der gleichen Gegenstände in beiden Hss. Nur der gleiche Künstler konnte die ihm geläufigen Vorstellungen zweimal in solch vortrefflicher Darstellung bringen.

Auf Bl. 170 sehen wir in einen gotischen hallenartigen Raum, in dem das Abendmahl an einem mit großer Kühnheit der Rückwand parallel gestellten Tische vor sich geht. Was den Raum selbst, die einzelnen Typen, besonders Christus und Petrus anlangt, so finden wir die weitgehendsten Beziehungen zu Bl. 418 des Brev. Grim., das im Vordergrunde die Fußwaschung und im Hintergrunde das Abendmahl darstellt. Was dort mehr Nebensache und bloß angedeutet war, nämlich das Abendmahl, ist auf unserem Blatte der alleinige Gegenstand der Darstellung. Ich halte es für überflüssig, weitere Worte über die Schönheit und Lebendigkeit unseres Blattes zu verlieren.

Bl. 207 (vergl. Abb. 2) stellt die Auferweckung des Lazarus dar; während Bl. 1192 des Brev. Grim. Magdalena zu Füßen Christi schildert. Wohl allein die große Ähnlichkeit des Motivs, nämlich den segnenden Christus mit einer zu seinen Füßen befindlichen Gestalt zu geben, hat den Künstler veranlaßt, in beiden Bl. ein gleiches Vorstellungsgebilde zu benutzen. Die Landschaft, die zentrale Stellung Christi mit ausgestreckter, rechter Hand, die Gruppe der Jünger rechts hinter ihm, Zuschauer auf der linken Seite, die Stellung des Lazarus hier und der Magdalena dort, all dies ist auf beiden Blättern vollkommen gleich. Auch hier wird mir eine vergleichende Untersuchung wohl recht geben, daß das Bl. 207 unserer Hs. das einfachere, das vorausgehende und frühere ist.

Was mich bestimmte, diesem Meister H̅ auch das Bl. 75 zuzuweisen, war vor allem die Übereinstimmung der Technik. Dieser Meister bevorzugt dickere, öligere Farben, deshalb auch durch Abblättern die nicht unbedeutenden Beschädigungen an seinen Blättern. Besonders das Gesicht der Maria auf Bl. 75 zeigt die ganze Eigenart des Meisters. Er setzt die nur wenig aufgelösten Farben mit dicken Strichen auf; so z. B. die Nasen. Besonders bei dem Christus auf Bl. 207 und der Maria auf Bl. 75 ist sie durch einen dicken von oben nach unten laufenden weißen Auftrag plastisch hervorgehoben. Das Blättchen 75 selbst ist eines der duftigsten und schönsten der Hs. Von rotem Grunde hebt sich die jugendlich schöne und liebliche Madonna ganz in Weiß gekleidet deutlich ab. Im Verein mit dem lieblich gegebenen Kinde eine bezaubernde Darstellung des Mutterglücke.

Schon in seiner Technik von dem obigen Meister $\overline{\text{H}}$ völlig unterschieden, stellt sich uns der Meister B dar. Er wählt gerade im Gegensatz zu diesem

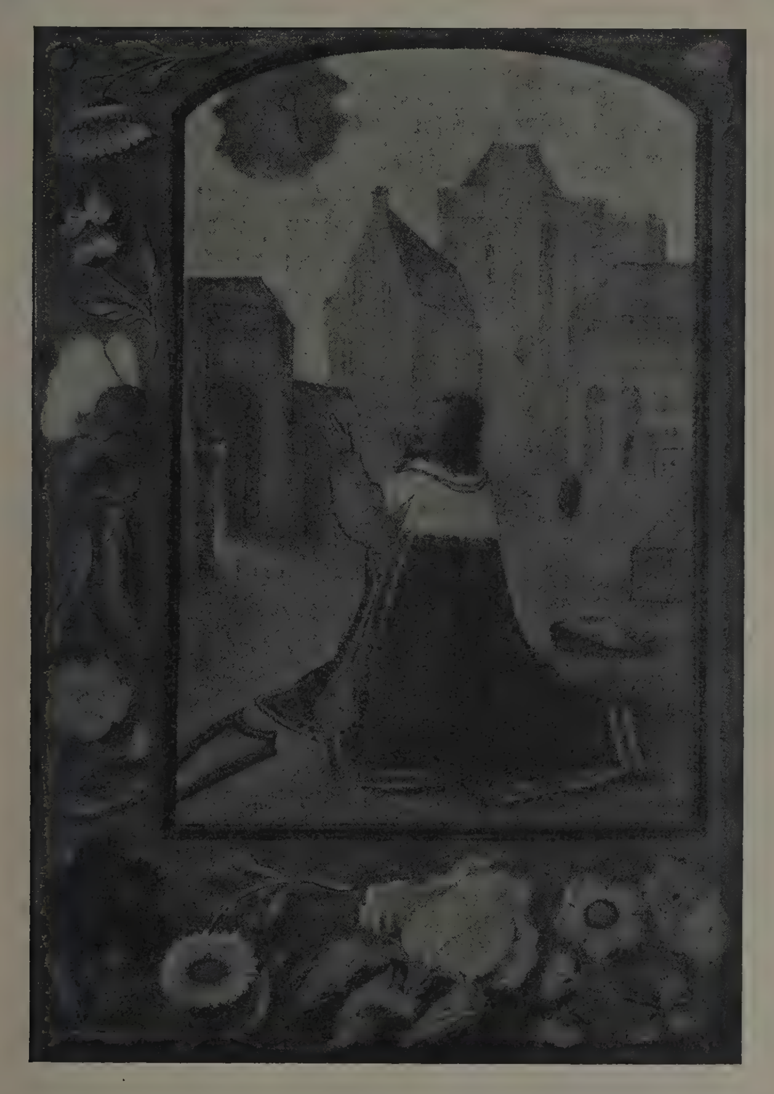


Abb. 3.

sehr dünne, mit Weiß gemischte Farben, die sich ja eigentlich auch am ehesten zur Illuminierung von Pergament eignen. Kraft dieser seiner Technik gelingt es ihm auch am besten, das Ferne, Duftige, in Luft Gehüllte der Landschaft zu geben. Besonders gut ist ihm das auch auf dem einzigen ganzseitigen

Bl. 235 (vgl. Abb. 3) gelungen, zu dem wir in Bl. 82 des Brev. Grim. allerdings nur, was die Person des Königs anlangt, weitgehendste Beziehungen finden, während wir den gleichen Palast im Hintergrunde des Bl. 955 des Brev. Grim. gewahren können. Auf dem Bl. 235 unserer Hs. erblicken wir im Vordergrunde einen knienden, in einen prächtigen, mit Hermelin besetzten Mantel gekleideten bärtigen Mann. Er erhebt erstaunt beide Hände zum Himmel, aus dem ihm in einer Gloriole Christus segnend erscheint. Links neben ihm liegt eine Harfe, rechts ein Fürstenhut, und ist er durch diese beiden Attribute als David charakterisiert. Der Analogieen zu dem knienden David auf Bl. 82 des Brev. Grim. sind mehr als genug vorhanden, wenn auch hier wieder bei dem gleichen Thema das einmal Vorgestellte nach gleicher Gestaltung ringt. Man empfindet es deutlich, wie dem Künstler das einmal Geschaffene vor Augen schwebt und wie es nur die große Anordnung ist, die er doppelt benützt. Dazu kommt, daß ihn wohl noch aufbewahrte Skizzen an das ehemals Geschaffene und Gelungene erinnerten. Denn von dem, was den Kopisten ausmacht, von kleinlichem Nachahmen vor allem der Einzelheiten ist hier nichts zu finden. Man vergleiche nur den Typ des Königs auf beiden Blättern, um sofort die mannigfachen Abweichungen in der Bildung der Augen, des Blicks, der Nase, der Stirne, der Backen usw. bei Beibehaltung des allgemeinen Typs zu gewahren.

Wie in eines Herbstes Morgenlicht getaucht erscheint der Hof und das Schloß im Hintergrunde. Auch hier entschieden ein Anhalt für zeitliche Vorausbestimmung der Darmstädter Hs. Denn Bl. 955 des Brev. Grim. bringt nur einen Ausschnitt aus dem auf unserem Blatte dargestellten Gebäudekomplex, nämlich das mittelste Gebäude. Der Blick durch das geöffnete Tor in eine ferne Landschaft, die, man kann wohl sagen, meisterhafte Behandlung des Lichts und seiner Erscheinungen auf der Architektur, die Darstellung des Hofes mit dem Pfauen und der drei Männer an einer kleinen Brücke, dies alles macht dies Blatt zu einem unvergeßlichen und mit hoher Bewunderung für seinen Meister erfüllenden. Das Anmutige, Duftige, Weiche und Gefällige „liegt" ihm am besten, und so finden wir in den übrigen ihm gleichfalls zuzuschreibenden Bl. alle diese Eigenschaften und Vorzüge wieder. Man ist erstaunt und weiß nicht, ob man die unglaubliche Feinheit und Sicherheit der Technik zugunsten des Gehalts zu sehr rühmen muß, wenn man Blätter wie 24, 42 und die beiden auf Bl. 183 gegebenen Darstellungen ins Auge faßt.

Der mit C bezeichnete Künstler ist entschieden der derbste, ungeschickteste unter den Mitarbeitern an der Hs. und steht in diametralem Gegensatze zu dem oben skizzierten. Seine Figuren sind plump, gedrungen und häßlich (s. Bl. 114, vgl. Abb. 4). Seine Frauen haben durchweg alte, fast männliche Züge. Doch auch er muß sich an der Ausschmückung am Brev. Grim. beteiligt haben, wie ein Blick auf Bl. 1128 desselben dartun kann. Auf

diesem wie auf Bl. 114 unserer Hs. bemerken wir die gleichen gedrungenen, plumpen, bäurischen Gestalten, und Elisabeth hat auf beiden dieselben alten, harten, männlichen Züge mit großer gebogener Nase, weit vorstehendem Kinne

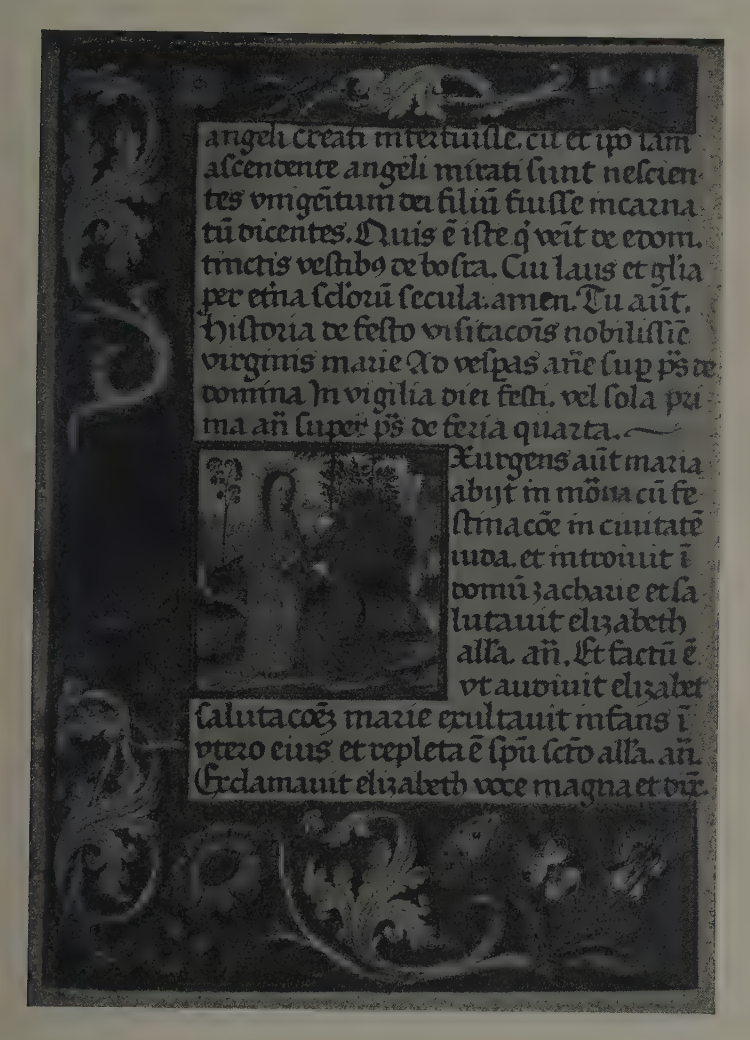

angeli creati mirati fuisse, cū et ipo iam
ascendente angeli mirati sunt nescien-
tes vnigenitum dei filiū fuisse incarna-
tū dicentes. Quis ē iste q̄ veit de edom.
tinctis vestibꝰ de bosra. Cui laus et glīa
per etna sclorū secula: amen. Tu aūt.
historia de festo visitacoīs nobilissīe
virginis marie Ad vespas añe sup p̄s de
domina In vigilia diei festi. vel sola pri-
ma añ super p̄s de feria quarta.
Exurgens aūt maria
abijt in mōtana cū fe-
stinacōe in ciuitatē
iuda. et introiuit ī
domū zacharie et sa-
lutauit elizabeth
alla. añ. Et factū ē
vt audiuit elizabet
salutacōē marie exultauit infans ī
vtero eius et repleta ē spū scto alla. añ.
Exclamauit elizabeth voce magna et dix.

Abb. 4.

und eingefallenem Munde. So sind auch seine Madonnen alt und vergrämt und ohne Bewußtsein ihres Gottesträgertums und ihres Gebenedeitseins. Wohl gelingen ihm dagegen die Landschaften, die er in kräftigeren Farben als Meister B, aber doch mit feinem Verständnis für Luft und Licht darstellt.

Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467.

Von Albert Gümbel.

Einleitung.

Im 32. Bande des Repertoriums hat Verfasser die Rechnungen zum Abdruck gebracht, welche uns vom Bau des Ostchors von St. Lorenz zu Nürnberg aus der Zeit der Bauleitung Konrad Heinzelmanns erhalten sind [1]). Nachstehend mögen nun solche Rechnungen aus den Jahren 1462—1467 folgen; aus der Zwischenzeit sind uns leider ebensowenig Bauregister erhalten, wie aus der nachfolgenden seit 1467.

Die zum Abdruck gelangenden Rechnungen gehören jener Zeit an, da die oberste Bauleitung nacheinander in den Händen Konrad Roritzers, seines Sohnes Matthäus und endlich Jakob Grimms ruhte.

Wir haben in dem ersten Aufsatz gesehen, daß Konrad Heinzelmann im Frühjahr 1454 verstarb. Die Frage seiner Nachfolgerschaft zog sich bis in den Frühling des folgenden Jahres hin. Wenigstens empfahlen noch damals — es war dies bisher nicht bekannt — die Gotteshausmeister von St. Jakob zu Rothenburg o. T. und die Reichsstadt selbst ihren Werkmeister Nikolaus Eseler für die erledigte Stelle [2]); von Seite des Markgrafen Johann von Brandenburg wurde gleichzeitig ein Meister Jörg wiederholt in

[1]) Es sei gestattet, auf einen dort stehengebliebenen Druckfehler hier hinzuweisen. Bei der Baurechnung 1445—46 muß es auf Seite 21, Zeile 18 v. o. 8. Januar 1446 statt 1447 heißen. Die folgenden Daten wurden auch sämtlich für 1446 aufgelöst.

[2]) Einlaufregister des Nürnberger Rates im K. Kreisarchiv Nürnberg [Ms. 814 a] für die Zeit vom 9. April bis 7. Mai 1455: Item ein br[ief] von Heinr. Truben vnd andern Gotzhausmeistern zu Roten[burg] von eins werckmeisters wegen hie zu Sannt Laur[enzen]. Und ebenda weiter unten: Item ein br[ief] von Rotemburg für Niclaß Eseler, Iren werckmeister, den an des meister Conr., Steinmitzen, stat aufftzünemen. Über den ausgezeichneten Erbauer des Westchors von St. Jakob in Rothenburg Niclas Elser (1453—1471) vgl. Häffner, Die Hauptkirche St. Jacob in Rothenburg o. d. T. in Zeitschrift für Bauwesen (Bd. 50). Elsers Nachfolger war Hanns Müllner. Dessen Bestallungsbrief in meinem Aufsatz: Kl. Beiträge zur älteren Rothenburger Kunstgeschichte III (Rep. für Kunstw. Bd. XXXI).

Vorschlag gebracht 3). In welcher Weise und warum sich schließlich die Wahl auf Konrad Roritzer von Regensburg lenkte, läßt sich nicht nachweisen.

Wie schon im vorigen Aufsatz bemerkt, finden wir seinen Namen in Verbindung mit dem Bau erstmals 1456 gelegentlich der vom Bischof von Regensburg, dem Domkapitel und dem Rate daselbst an die Nürnberger gestellten Bitte, Roritzer zu gestatten, die Leitung der Regensburger Dombauhütte zu übernehmen 4). Es trat darauf hin wohl eine Teilung der Arbeitskräfte des Meisters zwischen Regensburg und Nürnberg ein, bis schließlich im Jahre 1458 Roritzer seinen Vetter Hanns Paur von Ochsenfurt zu seinem ständigen Vertreter bestellte.

Zur Zeit, da unsere Baurechnungen einsetzen (Mai 1462), finden wir diesen Meister Hanns mit einem Wochenlohn von 5 ℔ und einem Quatembergeld von 1 fl. (im ganzen Jahr also 4 fl.) an der Spitze der beim Bau beschäftigten Steinmetzen, doch starb er schon am 3. oder 4. Juli des genannten Jahres, wahrscheinlich bei dem damals in der Stadt herrschenden »gemeinem Sterben« und wurde am Montag nach St. Ulrichstag unter dem Geläute der großen Glocke von St. Lorenz begraben 5). Konrad Roritzer war auf die

3) Ebenda für die gleiche Zeit: Item aber [= zum zweitenmale] ein br[ief] von Margr[ave] Joh[ann] von M e i s t e r J o r g e n, S t e i n m e t z e n, wegen, In zu einem werkmeister vfzenemen. Markgraf Johann war der älteste Sohn Kurfürst Friedrich I. von Brandenburg und regierte im Fürstentum »auf dem Gebirg« (Bayreuth). In Bayersdorf (bei Erlangen) erbaute er 1457—64 ein Schloß, das er mit verschwenderischer Pracht ausstattete (Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, S. 71).

Die Durchsicht des eben erwähnten Einlaufregisters ergab auch noch einen kleinen Nachtrag zur Lebensgeschichte des Sohnes Meister Konrad Heinzelmanns, der stets Friedrich Heinrichsmann genannt wird (vgl. die Einleitung zum ersten Aufsatze und dessen Beilagen IV, a—f.). Dieses Einlaufsregister erwähnt nämlich unter den zwischen 2. und 30. Juli 1455 angekommenen Schreiben folgendes: Item ein fürderbr[ief] (= Empfehlungsbrief) von hern Albr. von Ebersdorf, Erbcamerer, von Heinrichsmans wegen, seins dieners, Meister Conr[at], pawmeister zu S. Laur., antr[effend]. Die Ebersdorfer, ein 1556 ausgestorbenes Adelsgeschlecht, besaßen die Erbkämmererwürde in Österreich.

4) Von Interesse ist die Tatsache, daß der Bischof unseren Konrad Roritzer, was nachträglich zum vorigen Aufsatz noch bemerkt sei, »meister Conrat E n g e l« (nach seinem Stiefvater Andreas Engel) nennt. Das schon öfter erwähnte Ratseinlaufregister verzeichnet für 21. Juli bis 18. August 1456: Item ein br[ief] von vnßerm Herrn Bisch[ove] zü Regenspürg von meister C o n r a t E n g e l s, des Steynmeczen, wegen, dem zü vergonnen doselbst bey dem Bawe zü pleiben . . . .

Item ein br. von dem Techant vnd Capit[el] des Tümstiefſts zü Regenspürg von meister Conrats des Steynmeczen wegen.

Item ein br. von der Stät zü Regenspurg von wegen deß[elben] meister Conrats Steynmeczen glichlawte[nde].

Die Antwort des Nürnberger Rates vom 31. Juli 1456 habe ich in den Beilagen zum ersten Aufsatze mitgeteilt.

5) Großtotengeläutbuch von St. Lorenz im K. Kreisarchiv, Blatt 9ª: Am muntag noch sant Vlrichstag [= 5. Juli 1462] do lewt man maister Hanßen dem steynmiczen.

Nachricht von der Erkrankung seines Verwandten und Stellvertreters nach Nürnberg geeilt und verweilte hier zwei Wochen; für seine damalige Tätigkeit empfing er auf Befehl des Kirchenpflegers Hans Volkamer den Betrag von 20 ℔ [6]). Die oberste Bauleitung scheint nun der Regensburger Baumeister für die nächste Zeit wieder in die Hände genommen zu haben, so daß sich also das Verhältnis wiederholte, wie es in der Zeit von 1456—1458 bestanden hatte, daß nämlich Roritzer von Zeit zu Zeit von Regensburg herüberkam, um nach dem Rechten zu sehen. So ist uns seine Anwesenheit während dreier Wochen des August 1462 bezeugt [7]). Er war damals von seinem Sohn Matthäus begleitet, Diesen letzteren sehen wir dann seit der Bartholomäuswoche 1462 als Parlier und Vertreter seines Vaters in den Rechnungen erscheinen; zeitweilig ist auch er von Nürnberg abwesend, so z. B. gleich in der Zeit vom 29. September bis 20. Oktober 1462 und bald darauf wieder etwa drei Wochen. Im Jahre 1463 (zwischen 1. April und 1. Juli) wurde er mit dem Nürnberger Bürgerrecht beschenkt [8]). Auch jetzt kam der Vater Roritzer zeitweilig von Regensburg herüber; so ist seine Anwesenheit bezeugt für Ende Februar und Anfang März 1463, dann wieder für die zweite und dritte Woche des November. Er machte damals seinen Sohn Matthäus zum Meister [9]) und erhielt bei dieser Gelegenheit seitens der Stadt ein Ehrengeschenk von vier Goldgulden [10]). Erst nachdem Matthäus Roritzer Meister geworden war, empfing er für seine Tätigkeit beim Bau ein wöchentliches Fixum von 6 ℔ und 1 Goldgulden Quatembergeld, sowie je 3 fl. Walburgis- und Michaelishauszins; auch erscheint nun ständig neben ihm ein Lehrjunge.

So ruhte die Leitung unseres Chorbaus bis zum Herbste des Jahres 1466 in seinen Händen, damals aber, mit Beschluß des Rates vom 24. Sep-

---

[6]) Vgl. die Rechnung 1462/63, Blatt 6[b].

[7]) Ebenda Blatt 7 b ff.

[8]) Bürger- und Meisterbücher im K. Kreisarchiv Nürnberg, Ms. Nr. 235, Blatt 122 [b]: Mäthes Roritzer Balirrer Sant Laur[enzen] paw Bur[gerrecht] geschenck[t].

[9]) Wir besitzen eine Nachricht, nach welcher »Mathis von Regenspurg Meister Cunrats sun von Regenspurg« 1474 von Meister Hanns von Eßlingen zu Straßburg als »G e s e l l« empfangen wurde. Vgl. C. W. Neumann, Die drei Dombaumeister Roritzer und ihr Wohnhaus, die älteste bekannte Buchdruckstätte in Regensburg (Verh. des hist. Ver. von Oberpfalz u. Regensburg, N. F. Bd. 20, S. 10). Walderdorff in seinen »Zusätzen und Nachträgen« zu diesem Aufsatz hält (S. 156) dies mit unserer obigen Nachricht von 1463 ganz vereinbar, indem er sagt: Matthäus Roritzer war also schon viel früher als Meister tätig, ehe er im J. 1474 in die Steinmetzbrüderschaft (zu Straßburg) als Gesell aufgenommen wurde. Jedenfalls ist es also auf Grund der Angaben unserer Baurechnung nicht nötig, einen dritten Sohn Konrad Roritzers, Mathias, anzunehmen, wie dies z. B. von Bergner, Handbuch der kirchl. Kunstaltertümer, S. 22, geschehen ist. Gegen die Auflösung (Mathes, Matheis = Matthias) wäre allerdings bei der häufigen Verwechslung der beiden Apostelnamen (Matthäus und Matthias) an und für sich nichts einzuwenden.

[10]) Baurechnung 1463/64, Bl. 14 [a].

tember, wurde ihm der Bau »abgesagt« [11]). Es wird wohl niemals möglich sein, die näheren Umstände, unter welchen dies geschah, festzustellen. Wahrscheinlich hängt eine, etwa 4 Wochen vorher, am 18. August, ergangene Aufforderung des Rates an Konrad Roritzer, den Vater, nach Nürnberg zu kommen, »nachdem wir eurer zu etlichen gepeuen in unser stat zu gebrauchen notturft sind« [12]), mit diesem Vorkommnis zusammen; vielleicht handelte es sich um einen Kunstfehler, möglicherweise um persönliche Differenzen. Es würde allerdings einer gewissen Tragik nicht entbehren, wenn der Vater selbst genötigt gewesen wäre, die Bauleitung aus den Händen des Sohnes zurückzunehmen, doch wissen wir, wie gesagt, keine Einzelheiten dieser Vorgänge. Für die Mauritiuswoche (22.—27. September) empfing Meister Mathes seine letzte Entlohnung, ferner erhielt er in der Allerheiligenwoche nochmals 3 fl. Hauszins ausbezahlt; seitdem verschwindet sein (und seines Vaters) Name aus unseren Baurechnungen, wie überhaupt aus den Nürnberger Archivalien.

An seine Stelle trat Meister Jakob Grimm, welchen der Nürnberger Rat mit Beschluß vom 21. Oktober 1466 zum Baumeister bei St. Lorenz bestellte. Dieser scheint einer seit lange in der Reichsstadt ansäßigen Steinmetzenfamilie zu entstammen, von welcher ein Friedrich Grimm von 1396—1400, ein Conrad Grimm 1417—1426 und ein Jordan Grimm 1427 bis 1430 unter den geschworenen Meistern der »Maurer« erscheinen [13]).

Im Jahre 1457 erbaute Jakob Grimm die erste steinerne Brücke Nürnbergs auf dem »Newenpau« (heute Maximiliansbrücke), über deren Herstellung er einen förmlichen Vertrag mit dem Rate schloß, sowie einen hölzernen Steg über die Pegnitz bei deren Austritt aus der Stadt (Irhersteg); letzterer fiel aber nicht zur Zufriedenheit des Rates aus [14]). 1466 wurde er, wie bemerkt,

---

[11]) Nürnberger Ratsbuch 1 c, fol. 115 a: Meister Matheis. Item meister Matheis ob dem bawe zü Sanct Larenczen ist der bawe abgesagt dürch herr Jobst Teczel; ob der nit müße het, [durch] herr Mertein Holczschuer vnd Hansen Im Hofe. Act. quarta ante Micha[e]lis.

[12]) Vgl. das Ratsschreiben in Beilage I am Schlusse der Einleitung.

[13]) Nürnberger Ämterbüchlein im K. Kreisarchiv aus den genannten Jahren.

[14]) Zu Beginn des Jahres (8. Januar 1457) war ihm vom Rat gestattet worden, »bey den XII brüdern« (d. h. dem Mendelschen Brüderhaus beim Karthäuserkloster) mit eigener Herdstat zu sitzen, Ratsbuch 1 c, Bl. 308 b: Item Jacob Grymmen bey den XII brüdern fewrrecht vergont vff eins Rats wiederrüffen. Act. Sabbato post Epyphanie domini [1457].

Den sehr interessanten Inhalt des Vertrags siehe in den Chroniken der deutschen Städte, Bd. X, Nürnberg, Bd. IV, S. 233, Anm. 4, wo auch urkundliches Material über die sich bereits an diese Brückenbauten anknüpfenden Streitigkeiten mit dem Rate beigebracht ist. Die hieher gehörigen Ratsverlässe sind bei Hampe, Nürnb. Ratsverlässe, Bd. I, Nr. 17 u. 18 abgedruckt.

zum Baumeister von St. Lorenz berufen [15]). Er mußte sich in dieser Stellung die Zufriedenheit des Rates in hohem Grade erworben haben; 1481 erscheint er neben Hanns Mertz, Cuntz Hubner und Hanns Ber unter den geschworenen »Mawrenmaister zu den pawen« [16]), 1484 wurde er zum Werkmeister der Stadt an Stelle Cuntz Hubners erwählt mit einem Wartegeld von 6 ℔ alt in der Woche, wozu im Jahre 1487 noch 12 fl. jährlich als Ehrengeld traten [17]); auch von auswärtigen Herren und Klöstern wurde sein Rat vielfach in Anspruch genommen, so im Jahre 1469 seitens des Landgrafen von Leuchtenberg [18]), 1476 seitens des Bischofs von Würzburg [19]), 1487 vom Kloster Gnadenberg [20]), im April 1489 ist er beim Neubau des Heiligen Geistspitals in Nürnberg tätig [21]). Um so verwunderlicher erscheint sein unrühmlicher Ausgang. Im Herbst des zuletzt genannten Jahres 1489 (am 29. Oktober) wurde »in einem wolbesamten Rate« beschlossen, den von Grimm aufgeführten »neuen pau bei dem Irhertürlein« wieder abtragen und durch einen fremden Meister, nämlich Hanns Müllner von Rothenburg, wieder aufbauen zu lassen [22]). Grimm wurde wegen der »verwarlosung« des Baus, womit er die Stadt in »mercklichen costen, schäden, schimpf und spot« gebracht habe, ernstlich zur Rede gesetzt und seines Dienstes als Werkmeister der Stadt

---

[15]) Ratsbuch 1^c, fol. 116^b: Meister Jacob Gryme. Item meister Jacob Gryme ist aüfgenommen zue eynnem Bawmeister des baws zue Sanct Larenczen vnd sol den versehen mit guten trewen. act. feria tercia post Lüce [= 21. Oktober 1466].

[16]) Nürnb. Amterbüchlein vom J. 1481.

[17]) Hampe, Ratsverlässe, Bd. I, Nr. 305 und 341.

[18]) Ratsschreiben vom 19. März 1469: Fridrich von gotes gnaden Lantgrave zum Leuchtenberg vnd Graven zu Hals, Gnadiger herr! uf ewer gnaden schreiben und begern schicken wir hiemit dens[elben] eurn gnaden meister Jacob Grymmen, steinmeczen, und Hermann Kufner, zimermann. nachdem wir aber der genanten werkleut unser stat notturft halben mit unstat[en], sunder eurn gnaden zu sunderm gevallen schicken, bitten wir dies[elbe] eur gnad mit vleis, uns solich werkleut uf das schirst herwider zu vertigen, wann womit etc. sabato ante oculi [1469] (Nürnbg. Briefbücher Bd. 32, fol. 234^b).

[19]) Ratsschreiben vom 27. April 1476: Hern Rudolffen Bisch[oven] zu Wirtzpurg. Gnediger herr! euer gnaden schreiben, von wegen mayster Jacob Grymmen an uns bescheen, haben wir vernomen und wiewol derselb Jacob mit einem großen, kostlichen paw Sandt Lorentzenn kirchen bei uns beladen, deßhalber nit wol fuglich noch nutz ist davon zu sein, yedoch euern furstlichen gnaden zu gefallen haben [wir] im zu euern gnaden vergondt, untertanig[lich] bittende, in uff das furderlichst wir [soll wohl heißen wider] abzufertigen und ine von unserm paw, damit der versaumbt oder beschedigt mocht werden, nicht zu verziehen, wollen wir etc. dat. sabbato post Georii 1476 (Briefbücher Bd. 35, fol. 4^b).

Grimm selbst wurde angewiesen, nicht länger als 8 Tage auszubleiben. Ratsverlaß vom J. 1476 (nach 17. April): Item Maister Jacob Grymmen Ist vf furbet des bischofs zu Würtzpurg vergönnt Acht tag zu seinen gnaden, ettliche pewe zu besichtigen, zu ziehen, doch das er sich daselbs kaynerlay pewe oder arbeitt verfahen sol. Andr. Gewder.

[20]) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, Nr. 358.

[21]) Ebenda Nr. 392.

[22]) Ebenda Nr. 398.

enthoben [23]). Möglicherweise haben wir diesen Mißerfolg bereits auf Kosten einer Erkrankung des Meisters zu setzen, denn dieser verschied bereits Ende Dezember des folgenden Jahres 1490 [24]).

Es ist vielleicht nicht ganz zufällig, daß die uns aus dem Ende der Bauperiode erhaltenen Rechnungen mit dem Jahre 1462 einsetzen. Zu Walburgis eben dieses 1462. Jahres hatte nämlich ein Wechsel im Kirchenmeisteramte [25]) von St. Lorenz stattgefunden, indem an die Stelle des seit 1452 amtierenden Nikolaus Koler Lorenz Haller getreten war [26]), wie es scheint, nicht ohne daß es zu Zwistigkeiten zwischen dem alten und dem neuen Kirchenmeister kam. Wir besitzen wenigstens ein vielleicht dem Anfang des Jahres 1462 angehörendes Aktenstück, eine Art Beschwerdeschrift der Kirchenpfleger und der »zum Bau Gesetzten«, wonach Koler mit der Auslieferung der noch in seinen Händen befindlichen Rechnungsreste, dann der Urkunden und Saalbücher der Kirche im Rückstand blieb; auch wegen Haltung der Jahrtage bei St. Lorenz scheint es zu Differenzen gekommen zu sein [27]). Mit dem neuen Kirchenmeister zogen vielleicht auch in die Führung der Baurechnungen größere Sorgfalt und strammere Ordnung ein. Kirchenpfleger war seit dem Jahre 1456, in welchem Jörg Geuder verstorben war [28]), Hanns Volkamer; er blieb dies bis zu seinem im Jahre 1467 erfolgten Tode [29]), an seine Stelle trat (Donnerstag nach Exaudi; vgl. Anm. oben) Hans Imhof.

---

[23]) Ebenda Nr. 399.

[24]) Er wurde am 20. Dezember begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 60[a]: Item mayster Jacob Grin (!) an sant thomaß oebentt.

[25]) Über die Bedeutung des Kirchenmeister-, dann des Kirchenpflegeramtes siehe die Einleitung zum ersten Aufsatz.

[26]) Almosenregister der Lorenzer Kirche im Kreisarchiv (in einem Bande mit dem Großtotengeläutbuche) beim J. 1462: In nomine domini amen. Anno domini MCCCCLXII jar hab ich Lorencz Haller an getreten an daz Kirchen meister ampt zue sant Lorenczen In die Walpurgis.

Möglicherweise gab es zwischen Ostern 1461 und Walburgis 1462 eine Art Interregnum im Kirchmeisteramt, da Koler schon zu Ostern 1461 seine Wirksamkeit eingestellt zu haben scheint (vgl. Bauch, Totengeläutbücher, Archiv. Zeitschr. N. F. VIII, S. 132). Deichslers Chronik (in deutsche Städtechroniken, Nürnberg, Bd. IV, S. 157) sagt, daß Niclaus Koler 7110 Gulden am Chor von St. Lorenz verbaut habe.

[27]) Siehe Beilage II am Schluß der Einleitung. Hauptzweck der Eingabe war allerdings, die Erlaubnis des Rates zur Anlage eines neuen, ergiebigeren Steinpruches am Reuhelberg für die Zwecke des Baues zu erholen.

[28]) Großtotengeläutbuch v. St. Lorenz, fol. 2[b]: [Man läutete] Hern Jorgenn Geud[er] demm obersten pfleger vnser Sand lorennczen Pfarkirchen. starb Antonii [= 17. Januar 1456].

[29]) Ebenda fol. 17 b: Am muntag darnoch (d. h. nach Walburgis 1467) lewt man dem Hans Volkmer dem elttern dem Kirchenpfleger.

Es wurden oben in der Anklageschrift gegen Nikolaus Koler die Herren, »die zum baw geseczt sind«, erwähnt. Über diese mit der Beaufsichtigung der Bauten betraute Ratskommissäre wurde im ersten Aufsatz schon einiges bemerkt [30]. Da der Rat sich jährlich von der geordneten Verwaltung des Vermögens der Kirchen und Klöster in der Stadt durch Ernennung einer Ratsdeputation zum Abhören der Kirchenrechnungen überzeugte [31], andererseits auch der mobile Kapitalbesitz der Kirchen in der städtischen Rechnungsstube (Losungsstube) angelegt war, dessen Zinsen zunächst für die Fortführung solcher Bauten verwendet wurden [32], hatte der Rat ein Interesse daran, daß die Kirchenfabrik nicht unerträglich beschwert würde. Die mit der Überwachung der Bauten betrauten Männer führten die Bezeichnung Baumeister, Bauherren. Als solche haben wir für St. Lorenz während der Bauperiode von 1445 bis 1449 Berthold Nützel, dann Paul Vorchtel kennen gelernt [33],

---

[30]) Als gutes Beispiel für die Bestellung einer solchen Baukommission sei ein Ratsdekret vom 17. Februar 1462 mitgeteilt. Dieses lautet: Item den München zü vnser fräwen brüder vergönnt zü bawen nach Rat der, die von Rats wegen dorzü geben sein, mit name Nicolas Müffel, Anthoni Tücher, Bawmeister [= Endres Tucher]. Act. feria tercia post Scolastice virg. (Ratsbücher 1 c, fol. 16 b).

[31]) Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir gerade diesem Umstande die Erhaltung der wenigen auf uns gekommenen Lorenzer Baurechnungen verdanken. Der Hergang war wohl der, daß Kirchenpfleger — auch dieser mußte Rechnung legen — und Kirchenmeister zwei reinlich mundierte Exemplare ihrer Rechnungen durch ihre Schreiber herstellen ließen und der vom Rate zur Revision eingesetzten Kommission vorlegten. Von diesen Exemplaren wanderte das eine, nachdem es verlesen, überprüft und wohl auch mit einem Vermerk über die Revision versehen worden war, in das Pfarrarchiv, das andere in die Registratur des städtischen Finanzverwaltungs(Losungs-)amtes. Aus letzterer stammen unsere Rechnungen.

Auf des Einbanddecke von zweien unserer Rechnungen ist noch der Vermerk über den Tag der Prüfung erhalten. So lautet dieser bei der Rechnung des Baujahres 1462/63: Actum Tercia post Pangracii (= 17. Mai) A °. LXIII °, bei der von 1463/64: Actum Quinta post Vdalrici (= 4. Juli) A ° LXIIII °, Zufällig sind wir gerade bezüglich dieser letzteren Rechnung in der Lage auch anzugeben, wann die Prüfungskommission ernannt wurde und wer an derselben teilnahm. Das betreffende Ratsdekret lautet: Item Rechner zü Sanct Laurenczen den kirchenpflegern: Herr Hanns Coler, Herr Berchtolt Pfintzing. Act. feria Quarta post visitacionis marie virginis (= 3. Juli) [1464], (Ratsbuch 1 c, fol. 68 b). Also schon am nächsten Tage nach Ernennung der Ratsdeputation erfolgte die Rechnungsprüfung.

[32]) Vgl. z. B. das Ratsdekret vom J. 1459 (nach 3. August): Es ist auch erteilt von allen Gotzhusern, So rechnung geschicht, was an der Rechnung vorbestet vnd vberbeleibt, heruf in die losungstuben ze antwurten. (Ratsbuch 1 b f. 364 b.) Ähnlich im nächsten Jahre: Item die kirchenpfleger zü Sanct Sebolt vnd In andern kirchen, die gelt haben vnd des zü Iren bewen nit bedorffen, Sollen das heraüf geben und dafür nemen ein gulden vmb XXIV gulden, mit XX gulden wieder abzülosen. Act. feria VI a, post Egidii (= 5. September [1460]). Ebenda, fol. 392 b.

[33]) Über ältere Bauherren bei St. Lorenz (1403 und 1418) vgl. Hilperts Geschichte von St. Lorenz, S. 7.

für die uns hier beschäftigende Zeit erscheint als solcher Hanns Meischner oder Meichsner, Kaplan bei U. Liebenfrauen-Kapelle [34]). Von ihm heißt es 1464 [35]), daß er beim Bau von St. Lorenz »fleiß tut vnd züsiecht«; im folgenden Jahre erhalten die Kirchenpfleger von St. Lorenz den Auftrag, den Kaplan, der bei St. Lorenz »ob dem bawe gewest ist«, feiern zu lassen [36]), also seine Dienste für diese Aufsicht nicht mehr in Anspruch zu nehmen. Von einem Ersatz für diesen Ratskommissär hören wir nichts, vielmehr wurde Hans Imhof 1467 als Kirchenpfleger und »zü dem bawe« bestellt [37]).

Betrachten wir nun unsere Rechnungen im Einzelnen, so ist zunächst bemerkenswert, daß sie im Gegensatz zu den Rechnungen der Jahre 1445—49 lediglich Einnahmen und Ausgaben für den Bau enthalten. Heft IV [38]) umfaßt die Zeit von Walburgis 1462 bis eben dahin 1463, Heft V das Baujahr Walburgis 1463 bis dahin 1464, Heft VI die Zeitspanne von Walburgis 1464 bis dorthin 1465. Heft VII [39]) die Zeit von 1466 bis Walburgis 1467. Es fehlt also die Baurechnung für das Baujahr Walburgis 1465 bis dorthin 1466.

Die Einnahmeposten sind gebildet zunächst aus Vorschüssen an barem Geld (»Müncz« d. h. Silbergeld und [Gold-]Gulden) aus der kirchenmeister-

---

34) Der Ratsverlaß, in welchem er zum Bauherrn bestellt wurde, ist uns nicht erhalten. Wahrscheinlich ist er auch gemeint mit einem Verlaß vom 3. (oder 4.) Juni 1463: Bawlewt S. Larenczen. Item die Baweleüt zü Sanct Laurenczen sein wieder zu dem bawe gebeten worden (d. h. um abermalige Übernahme des Baumeisteramtes) vnd sollen das holcz zü hawen zü dem bawe des körs lenger ansteen lassen (Ratsbücher 1 [c], f. 43 [a]).

35) Ratsverlaß vom 12. Juli 1464: Herr Hänns Meischner. Item In acht zü haben, so einem Rät ein pfründe ledig wirt, die herr[n] Hansen Meischner, der zü Sanct Lawrenczen bawe fleiß tut vnd züsiecht, zu leyen, döch das er mit heren Linhart, der gegen der Steinhutten v̊berwönnt (d. h. gegenüber der Bauhütte wohnt), wechsselen (nämlich die Wohnung) [soll], So mage er desterbaß (= desto besser) zü dem bawe sehen. Act. feria Quinta ante Margarethe virg. (ebenda, fol. 69 [a].)

36) Ratsverlaß vom 22. August 1465: Kirchenpfleger zü Sanct Larenczen. Item Es ist erteilt, das die Kirchenpfleger zü Sanct Laurenczen herr[n] Hansen Meischner, capplan zü vnßer lieben frawen Capellen, vnd doselbst zü Sanct Larenczen ob dem bawe gewest ist, feyern sollen lassen. Act. die vt supra (= feria Quinta ante Bartholomej) [ebenda, fol. 33 [a]].

37) Verlaß vom 14. Mai 1467: Hänns Im Höfe. Item Hänns Im Hofe zu einem Kirchenpfleger zü Sanct Larenczen vnd zü dem bawe. Act. die vt Supra (= Am Pfinzcztag nach dem Sontag Exaudi [ebenda fol. 130 [b]].

38) In Fortsetzung der Nummerierung der drei älteren Baurechnungen mit I—III.

39) Bei der Baurechnung VII fehlt die Aufführung der Einnahmequellen. Diese Rechnung nimmt überhaupt eine gesonderte Stellung gegenüber den drei anderen ein, von welchen sie sich in Schrift und Einband (Papier statt Pergament) unterscheidet. Möglicherweise liegt uns in diesem Rechnungsheft ein Original des vom kirchenmeisterlichen Schreiber bezw. stellenweise dem Kirchenmeister selbst geführten Rechnungsjournals vor, von welchem, wie oben gesagt, zu Zwecken der Revision durch die Ratsdeputierten am Schlusse des Baujahres Reinschriften hergestellt wurden.

lichen Kasse, dann (wenigstens für Rechnung II) aus dem Erlös von Quadern und Füllsteinen, die seitens der Bauhütte an Private verkauft wurden [40]), dann folgen die einzelnen Ausgaben von Woche zu Woche für die Steinmetzen (Werkmeister, Parliere, Gesellen und Taglöhner), Steinbrecher oder Abräumer, die Steinführer, welche die Steine aus dem Steinbruch zur Hütte führten, die Zimmerleute und Schmiede, dann vereinzelte Handwerker (Decker, Glaser, Estrichschlager, Seiler), für Baubedürfnisse wie Holz, Eisen, Sand, Kalk, Ziegelsteine, Wagenschmier usw. Angefügt ist den drei ersten Baurechnungen noch eine ganz summarische Übersicht von Einnahmen und Ausgaben auf einem lose einliegenden Blatte [41]).

In wessen Händen die Rechnungsführung lag, deren Ergebnisse uns in den sehr sauber und fast ohne jede Korrekturen geschriebenen Heften vorliegen, läßt sich auch bezüglich dieser Rechnungsreihe nicht mit aller Bestimmtheit sagen, da der Name des sich stets mit »ich« usw. einführenden Berichterstatters niemals genannt wird [42]). Ich möchte ihn auch jetzt unter den dem Lorenzer Kirchenmeister beigegebenen Schreibern (Kornschreibern) [43]) suchen, von welchen einer als Bauschreiber fungierte. Daß unser Rechnungsführer in der engsten Beziehung zum Kirchenmeister steht, ergibt sich aus seinen Baulisten: er bucht die von letzterem erhaltenen Geldsummen, empfängt von ihm Befehle, wird von diesem im Falle der Abwesenheit vertreten usw. Der auffälligste Beweis scheint mir aber der Umstand zu sein, daß in der letzten uns erhaltenen Rechnung (VII) der Kirchenmeister, Lorenz Haller, selbst eine Zeitlang das Bauregister führte, nämlich von der 3. Septemberwoche 1466 bis fast zum Schlusse des mit Walburgis 1467 endigenden Baujahrs. Wir können dies durch eine Schriftvergleichung mit dem von ihm geführten, heute noch im Original (im Kreisarchiv Nürnberg) erhaltenen Großtotengeläutbuch von St. Lorenz unzweifelhaft feststellen [44]).

---

[40]) Die Lorenzer Kirche besaß einen eigenen Steinbruch am stadteigenen Reuhelberg bei Nürnberg. Den Besitzern der dortigen Steingruben war es gestattet, Quadern und Füllsteine (d. h. größere oder kleinere Brocken zur Ausfüllung von Fachwerk usw.) in die Stadt zu führen und an Private zu verkaufen, nachdem der Stadtbaumeister, der das Vorkaufsrecht besaß, seinen Bedarf gedeckt hatte. Vgl. Endres Tuchers Baumeisterbuch der Stadt Nürnberg, herausgeg. von Weech und Lexer, Stuttgart 1862, S. 80 ff.

[41]) Diese Übersicht wurde jeweils als Anhang zu den Baurechnungen abgedruckt.

[42]) Am Schlusse der letzten Baurechnung (1466/67) findet sich, umgeben von einigen Verzierungen (Blumen und Schnörkeln) ein Monogramm »H E«, unzweifelhaft die Anfangsbuchstaben des Schreibers, doch vermochte ich keine Beziehung zu irgendeinem uns überlieferten Namen zu finden.

[43]) Diese waren dem Kirchenmeister, welcher für die Kirche alle Zinsen und Gilten (an Korn usw. usw.) einzunehmen und zu verrechnen hatte, zur Unterstützung beigegeben. Nach Hilpert, Kirche des H. Laurentius, S. 46, waren 2 vorhanden, die im Pfarrhofe wohnten.

[44]) Eigentümlich ist ihm auch die falsche Form »dedit (statt dedi) ich«, die er durchgehends anwendet.

Mit der Persönlichkeit des Rechnungsführers, der den technischen Bauarbeiten als Laie gegenüberstand, mag es wohl zusammenhängen, daß wir fast gar keine Einzelheiten darüber erfahren, welchen Teilen des umfangreichen Chorbaues die uns erhaltenen Rechnungen gelten. Dies ist ein, auch den älteren Rechnungen anhaftender, besonders vom kunsthistorischen Standpunkt bedauerlicher Mangel. So viel läßt sich erkennen, daß die Bauarbeiten im Jahre 1463 bis zur Vollendung der neuen Sakristei an der Südseite der Kirche (gegenüber dem Lorenzer Pfarrhofe) vorgeschritten waren; doch wurde an Einzelheiten der letzteren (Fenstern, Estrich) noch in den folgenden Jahren gearbeitet, ebenso am Dach und den Fenstern des »snecken«, d. h. des östlich an die Sakristei angefügten Turmbaus, in welchem eine Wendeltreppe emporführte[45]). Abgesehen von dem »sagerer« wird kaum der eine oder andere kleine Bauteil erwähnt, wie etwa 1463 die »plumen oben auf den pfeylleren«, welche mit 26 ℔ Bleis »vergoßen« werden. Ein zusammenhängendes Bild über die Fortschritte der Arbeiten in unseren Rechnungsjahren 1462—1467 läßt sich daraus nicht gewinnen[46]).

Indem ich für die interessanten Einzelheiten des Baubetriebes (Zahl der Gesellen, Höhe der Löhne[47]), Preise der Baumaterialien usw.) auf die

[45]) Dieser Wendeltreppe außen entsprach eine, angeblich 1519 erbaute Wendeltreppe im Innern der Kirche.

[46]) In der Nikolauswoche des J. 1464 hören wir einmal von einer Feier, bei welcher dem Meister (Matthäus Roritzer) und den Steinmetzgesellen 3 ℔ zu »schloß stein« verehrt wurden. Ob es sich hier auch um den neuen Sagerer handelt, oder um welchen Bauteil sonst, läßt sich nicht entscheiden.

[47]) Über die in unseren Baurechnungen erscheinenden Münzgattungen sei folgendes bemerkt: in Betracht kommen hauptsächlichPfunde (℔) und Pfennige (dn.). Das ℔ ist eine rein rechnerische Einheit, welcher eine wirkliche Zahlungsmünze nicht entspricht. Diese letztere war der Silberpfennig oder Denar (dn.) zu 2 Hellern. Im Gegensatz zur amtichen Rechnungsmünze, welche sich des ℔ *neu* (= 20 Schillinge oder 240 Heller) bediente, ist das Pfund unserer Rechnungen das ℔ *alt* (zu 30 dn. oder 60 Hellern); vier Pfund alt entsprechen einem Pfund neu; es war diese Rechnung nach ℔ alt die des gewöhnlichen Lebens. Außer den ℔ alt und dn. kommen noch vor der Landwährungsgulden (»gulden an gold«), der für unsere Zeit durchschnittlich 7 ℔ 10 dn. alt gleichgesetzt wird, und ganz vereinzelt auch der (böhmische) Groschen (groß) zu 7½ dn. Über die Kaufkraft dieser alten Geldeinheiten vgl. am besten die Lebensmitteltabellen, welche Sander, Die Reichsstädtische Haushaltung Nürnbergs, dargestellt auf Grund ihres Zustandes von 1431—1440, Leipzig 1902, in der Einleitung und namentlich für unsere Jahre in Beilage IV (Nürnb. Lebensmittelpreise von 1400—1800) darbietet.

Sander gibt a. a. O. auch eine *direkte* Vergleichung der altnürnbergischen Münzeinheiten mit unserer Währung und kommt für den dn. zu einem Silber- bezw. Goldwerte von 0,04 bezw. 0,06 M., für das ℔ neu von M. 5,25 bezw. von 7,50 M. (demnach für das ℔ alt von 1,30 M. bezw. 1,87 M.). Dabei ist aber in Betracht zu ziehen, daß sich für die Zeit unserer Rechnungen — Sander bezeichnet sie als eine Periode einer schlimmen Münzkrisis — der Silbergehalt des Hellers gegen 1434 (mit 0,109 g) weiter verringert hatte. Der Landwährungsgulden ist etwa M. 8 gleichzusetzen.

Bauregister selbst verweisen muß, sei hier noch eine alphabetische Liste der in den Jahren 1462—1467 genannten Steinmetzen [48]) gegeben; sie enthält vielleicht einen auch anderwärts erscheinenden Namen; die beigesetzten Zahlen bedeuten die Jahre, in welchen der Betreffende vorkommt:

Christoffel 1464.
Diener (Dyener), Heinrich 1463.
Endres 1466.
Erhart, Matthias Roritzers Lehrjung 1463, 1464, 1465.
Eschenbach, Hans von, s. Hañs von Eschenbach.
Franck, Hans 1462 [49]).
Fritz, der 1463, 1464, 1466, 1467.
Grimm, Jakob 1466, 1467.
Goczschalck, Peter 1464.
Hännslein (Henslein), der 1463—1465.
Hall, Hans von, s. Hañs von Hall.
Hanns, der 1463.
Hanns »ein Ostereicher« 1465.
Hanns, »lawberhawer« 1465.
Hañs von Eschenbach [50]) 1466, 1467.
Hanns von Hall 1466.
Hanns von Krewzenach 1463.
Hanns von Mayntz 1467.
Hanns von Ochsenfurt 1465.
Hanns von Schrießhein [51]) 1466.
Hañßenman, der 1464.
Hart, Jörg von Regensburg 1464.
Heincz., der 1462.
Helmreich, Konrad, von Rottenburg (= Rothenburg o. T.?) 1462, 1463.
Hemerlein, Hanns 1467.

---

48) Es scheinen dies alles Meister gewesen zu sein, da stets daneben noch eine größere oder kleinere Anzahl ungenannter »Gesellen« vorkommen.

49) Die archivalischen Nachweise dafür, daß dieser Hans Franck ein Sohn Heinrichs des Parliers des Jüngeren war, hoffe ich demnächst in einem Nachtrage zu meinem Aufsatz: Meister Heinrich der Parlier der Ältere und der Schöne Brunnen (Jahresber. des Hist. Ver. f. Mittelfranken, 1905) veröffentlichen zu können.

50) Dieser wird Ende 1464 oder Anfang 1465 (letzteres wahrscheinlicher; der Eintrag ist nicht genauer datiert) Bürger in Nürnberg. Bürger- und Meisterbücher Ms. 235, 127^{b}: Hanns von Eschenbach Steinmetz dedit II fl. alias nihil. [d. h. er hat kein Vermögen]. 1486 wird ein Hanns von Eschenbach Meister bei den »Mawrern«. Er ist kaum mit Obigem identisch.

51) Wohl Schriesheim an der Bergstraße in Baden, Kreis Mannheim.

Hof, Michel von, s. Michel von Hof.
Hof, Niclas von, s. Niclas von Hof.
Hohenfelser, Fritz 1462 [52]).
Johanns, der 1462—1467 [53]).
Iphofen, Krauß, Kunz von, s. diesen.
Karg, Jörg [von Regensburg?] 1463.
Keinspeyß, Lorenz 1464.
Krauß, Kunz von Iphofen 1462 [54]).
Kreuznach, Hans von s. Hanns von Krewczenach.
Lang, Kunz 1462—1467 [55]).
Lawer, der 1464 [56]).
Linhart von Sterczing 1465.
Maintz, Hans von, s. Hanns von Maintz.
Michel vom Hof 1464.
Niclas 1462, 1463.
Niclas vom Hof 1464.
Ochsenfurt, Hans von, s. Hanns von Ochsenfurt.
Pawr, Hans von Ochsenfurt (»Meister Hanns«) [57]).
Pecklein, der 1464.
Perr (oder Perer) Hanns [58]), »ein payer«, 1465.
Perr (Perer?) Konrad 1462—1464.
Pflewmlein, der 1463, 1464.

---

52) Ist seit Ende 1455 (oder Anfang 1456) Bürger in Nürnberg. Bürger- und Meisterbuch 234, 210^{b}: Fritz Hohenfelser Steynmecz dedit II gld.

53) Er wird auch der »alt Johanns« genannt.

54) Er wird mit den Worten erwähnt: Item Küncz Kraußen von Yphoffen gefördert (= in Arbeit genommen) 1 tag vnd 1 halben zu 16 dn.

55) Kommt auch in der älteren Baurechnung vom J. 1445 vor. Schon 1440 war er Bürger in Nürnberg geworden. Bürger- und Meisterbuch Ms. 234, fol. 148^{b}: C. Harder dedit II gulden. C[onrat] Lang dedit II gulden, Stainmiczzen. In unseren Baurechnungen 1462—65 wird er stets zunächst nach dem Parlier oder dem Meister vom Bau an der Spitze der übrigen Steinmetzmeister aufgeführt, empfängt gleiche Besoldung mit dem Parlier und alle Jahre 4 fl. Quatembergeld.

56) Vielleicht der Steinmetz Herman Lawr, der 1462 Bürger in Nürnberg wird, oder jener Heintz Lawer, der 1466 Meister beim Maurerhandwerk wird und 1481 unter den geschworenen Maurern »ad Ingnem« in dem Nürnberger Ämterbüchlein vorkommt.

57) Der Parlier Konrad Roritzers, vgl. die Einleitung.

58) Möglicherweise identisch mit Hanns Beer, der 1479—1484 die Kirche des Augustinerklosters und angeblich 1483 die Kapelle im Ebracher Hof zu Nürnberg erbaute. Ein »Hanns Ber« wird auch im Nürnberger Ämterbüchlein vom J. 1481 unter den geschworenen »Mawrenmaister zu den pawen« genannt. Vgl. Hampe im Allg. Lexikon der bildenden Künstler, hrsg. von Thieme und Becker unter »Beer, Hans«. [Ein »Fritz Per, staimetz« war 1468 Hauptmann der Nürnberger Kreuzfahrer gegen die Böhmen. (Städtechroniken Nürnberg, Bd. IV, S. 300)].

Prattel, Gabriel 1463.

Prunner, Pertholt [59]) 1464.

Pürckart, der 1466.

Purckhart, Matthias Roritzers Lehrjunge 1465.

Roritzer, Konrad 1462, 1463.

Roritzer, Matthias 1462—1466.

Regensburg, Hart, Jörg von, s. diesen.

Regensburg [?], Karg Jörg von, s. diesen.

Rothenburg [?], Helmreich, Konrad von, siehe diesen.

Rothenburg [?], Unverdorben, Martin von, siehe diesen.

Schriesheim, Hans von, s. Hanns von Schrießhein.

Schwabe, s. Swabe.

Sterzing [60]), Leonhard von, s. Linhart von Sterczing.

Sterzing, Thomas von, s. Thomas von Sterczing.

Steyrer, Linhart 1465.

Stürmer, Hans 1463.

Swabe, Ulrich 1465.

Thomas von Sterczing 1465.

Thümherr, Hanns 1463.

Ulrich [61]) 1462—1464.

Unverdorben, Martin von Rotenburg [62]) (= Rothenburg o. T.?) 1463, 1464.

Weber, Fritz von Werde [=Wöhrd b. Nürnberg?] 1464 (Lehrjunge).

Werffbein, Hanns 1464.

Weyß, Hanns 1466, 1467.

Wöhrd [?], Weber, Fritz von, s. diesen.

Zeyßer, Hanns [63]) 1463—1467.

Zum Schlusse unserer einleitenden Betrachtung möge noch die Frage berührt sein, ob aus dem Umstande des Fehlens weiterer Baurechnungen nach 1467 der Schluß gezogen werden darf, daß die Bauarbeiten an der

---

59) Wird 1464 Bürger in Nürnberg. Bürger- und Meisterbuch Ms. 235, 125 b: Berchtolt Prunner Steinmetzz. n[ihi]l dedit jussu consilii.

60) Wohl der bekannte Ort an der Brennerstraße.

61) Vielleicht Ulrich Staffelstein, Steinmetzz, der 1464 Bürger wird.

62) Wird 1464 (nach 16. März) Bürger in Nürnberg. Bürger- und Meisterbuch Ms. 235, 125 a: Mertein Vnverdorben Steinmetzz dedit II fl. Er wird in den Rechnungen als Laubhauer bezeichnet, als welcher er die gleiche Besoldung wie der Parlier und der älteste am Bau beschäftigte Meister empfängt.

63) Ein Hanns Zeyser (kaum der obige) wird 1476 Meister bei den »Steinmitzen« (a. a. O. 14a). Im Ämterbüchlein von 1481 erscheint sein Name (Hanns Zeiser) unter den geschworenen »Mawrenmaister ad Ingnem (!)«, jedoch durchstrichen (an seine Stelle trat Vlrich Craft). Er mag also in diesem Jahre gestorben sein.

Kirche mit dem genannten Jahre zu Ende gekommen seien. Auch die Schlußworte des Schreibers »H E« unseres Bauregisters von 1466/67 »Et sic est vinis(!)« könnten eine solche Folgerung nahelegen. Doch wäre dies unrichtig. Schon aus dem nächsten Jahre 1468 kennen wir einen Ratsverlaß, der die Aufbringung neuer Geldmittel zur Fortführung des Baues durch ein Anlehen bei den Nürnberger Kirchen betrifft [64]). Im Frühjahr 1472 (12. bis 14. April) empfingen der neue Chor und seine Altäre die kirchliche Weihe [65]), aber selbst dann kamen die Arbeiten noch auf eine Reihe von Jahren hinaus nicht zum Abschluß, wie uns der oben abgedruckte Brief des Rates an Bischof Rudolf von Würzburg vom Jahre 1476 zeigt, in welchem es heißt, daß Meister Jacob Grimm mit einem großen köstlichen Bau bei St. Lorenz beladen sei [66]). Es müssen also wohl weitere Baurechnungen vorhanden gewesen sein; über deren Verbleib vermag jedoch ebensowenig etwas beigebracht werden wie bezüglich der Register von 1449—62.

Es möge nun (nach den Beilagen zur Einleitung) der Abdruck der Rechnungen selbst folgen [67]).

Beilagen.

I.

Meister Conr[at] Roritzer.

Lieber meister Cunrat! nachdem wir eurer zu etlichen gepeuen in unser stat zu gebrauchen notturft sind, begern wir an euch, bitende, ir mugt zu uns

---

[64]) Ratsverlaß vom 14. Juli 1468: Item In acht zü haben mit allen götßhauß-pflegern zü reden als zu Sanct Sebolt, zu vnßer lieben frawen vnd dem Spital vnd zü Sanct Lorenczen, das sie zu dem bawe Sanct Lorenczen kirchen ein anlehen tün wollen, damit derselbe bawe gefurdert werde. Act. die ut Supra (= Quinta post margarethe virginis). Ratsbuch 1^{c} fol. 156^{b}.

[65]) Vgl. Almosenregister der Kirche von St. Lorenz zum J. 1472 (K. Kreisarchiv S. 1 f. 130 Nr. 8):

Am suntag [d. h. Misericordia domini, 12. April], da man dem (!) kor vnd sant Lorenczen alter weychet, gefiel ℔ 40 dn. 21.

Am mantag dar noch weichet man di ander drey alter, der XII potten vnd sant Deocarius vnd vnßer liben frawen altter, da gefiel aufs teffel ℔ 5 dn. 21.

Am ertag dar noch, da weicht mann sant Cristopfen altter vnd sant Jobßen altter vnd der virer lerer altter, da gefiel aufs teffel ℔ 13 dn. 12.

[66]) Bekanntlich nennt die alte Inschrift im Chor 1477 als das Endjahr der Bauarbeiten am Chor. Aus eben diesem Jahre 1477 liegt uns noch ein Ratsdekret vor, welches die Fertigung eines Fensters mit dem Reichs- und Stadtwappen über dem Kaiser Friedrich-Fenster im Chor betrifft. Dieses lautet: Item Es ist verlaßen, das von Gemainer State wegen das venster ob unnsers Allergnädigisten Hern des Ro. Kaiser venster zu S. Lorentzen Im Chor gemacht werden sol mit des Reichs auch der Statt Secret vnd gemainem der Statt wappen. Bawmaister. Der Verlaß fällt zwischen 30. Juli und 27. August 1477.

[67]) Die Schreibung ist die des Originals, nur wurden Eigennamen groß und nach unserem Sprachgebrauch zusammengehörige Worte (z. B. taglon) in eins geschrieben (statt tag lon).

her gen Nur[emberg[fugen und euch in solichen unsern notturften geprauchen lazzen. das wollen wir uns also zu euch versehen und beschicht uns daran danknemer will. dat. ut s[upra] = feria secunda post assumpcionis Marie virginis gloriose (= 18. August) LXVI^to [Nürnberger Briefbücher, Bd. XXXII, fol. XXIII^a].

II.

(K. Kreisarchiv Nürnberg, D: Akten Nr. 103 (III $\frac{1}{1}$). Auf der Rückseite: Von dem Bawe zü Sanct Larenczen.

Item das wir [pawhern vnd] [68]) pfleger vnd die zumm Baw gesetzt sind [69]) ein Erbrichen Rat fleißiglich laßen biten vmb ein steinbruch czw dem kor des liben heren Sant Larenczen, wan (= nachdem) derselb perck [70]) vnd gruben gantz abgenümen hat vnd nider worden ist, also daz ein abräumm [71]) mer dan 30 gulden kost vnd kaüm ein Jar lang da von geprochen wirt. Auch bit wir, das man den steinprechern vrlawb geb, In dem steinbruch czw rigeln vnd walczen, wan sy Irr noturftig sind, czw hawen czw den steinen, Also das sy darvmb nicht gepfent werdenn [72]). Auch bit wir vmb vrlaub czw einem wintenbäum czw der winten, wan der fast (= sehr) schadhaft Ist worden vnd einen andern mußen haben auf ein ander Jar, den man als dan iuczünd In dem mon (= monat) nyder vellen muß laßen an lenger verczyhenn.

Item von des hulczen gangs wegen czwischen den czweyen thurnenn (= Thürmen), der ist fast boß (= schadhaft) worden vnd stet sorg darauff,

---

[68]) Gestrichen.

[69]) Nachträglich eingeschaltet.

[70]) Gemeint ist der Reuhelberg (heute Schmausenbuck) bei Nürnberg. Dieser stand im Eigentum der Stadt, welche die Erlaubnis zur Anlage von Steinbrüchen dort erteilte. Eine solche Konzession war den Kirchenpflegern von St. Lorenz schon 1451 erteilt worden. Vgl. meinen vorigen Aufsatz Anm. 39. Eine ähnliche Nachricht besitzen wir auch aus dem Jahre 1463. Der betreffende Ratsverlaß vom 16. Februar 1463 lautet: Bawmeister zü Sanct Larenzcen. Item den Kirchenpfleger zü Sanct Larenczen vergönnt Stein zu brechen vnd ein abrewmen zü tun in der Grüben, doch allein zwischen Ostern schierst vnd nicht lenger. Act. feria Quarta post Scolastice virg., Ratsbuch 1 c, fol. 39 a. Tatsächlich setzen nach der Baurechnung von 1463 die während des Winters unterbrochenen Arbeiten der »Steinprecher« mit dem 21. Februar wieder ein, dehnten sich aber weit über Ostern aus. Möglicherweise besteht auch zwischen diesem Ratsdekret und unserer Eingabe ein Zusammenhang.

[71]) Unter »Abraum« verstand man sowohl die über der nutzbaren Schicht lagernden wertlosen Erdmassen, wie das Abfallmaterial beim Brechen der Steine selbst. Hier ist ersteres gemeint. Nach diesem Worte werden die Steinmetzen selbst auch »Abräumer« genannt.

[72]) d. h. die Steinprecher sollen Erlaubnis erhalten, im Reichswalde hölzerne Hebelstangen (rigel) und Walzen zum Heben und Transport der Steine zu hauen, ohne vom Waldamtmann dafür bestraft, gepfändet zu werden.

das er ein fart [73]) hinten In dy kirchen herabvallen mocht vnd großen schaden thun wurde [74]).

Item von der 274 ℔ wegen, dy der Nicklas Koller dem goczhaws des liben heiligen Sant Larenczen an seiner leczten rechnung noch schuldig bleibt, ob wir dy einvordern schullen oder nicht.

Item das er (nämlich Nikolaus Koler) auch alles das vwergeb dem Larentz Haller, das er von des goczhawfs wegen noch inenhat, Es sind briff, czin, auffheng, daffeln vnd anders, das dem gotzhaus czwgehort.

Item das Auch Niclas Koller Irung In dy Jartag dregt vnd macht mit dem schaffer vnd ander, das wir mer schullen thun vnd außrichten, dan dy kirchenbucherr vnd dy daffeln Im sagrer inenhalten von derselben Jartag wegenn.

IV [75]).

Baurechnung der St. Lorenzkirche in Nürnberg von Walburgis 1462 bis Walburgis 1463.

K. Kreisarchiv Nürnberg Saal I Lade 130 Nr. 9. Ein Heft in Folio von 20 Papierblättern und 1 lose eingelegtem Blatt [76]), in Schweinsleder gebunden. Auf der Rückseite des Einbands: Registrum Sant Laurentzen pawe, Actum Tercia post Pangracij A° LXIII [77]).

Blatt 1 leer.

Blatt 2 a] Item das einnemen, das ich eingenummen hab Anno etc. 62 Jar.

Item das einnemen volget hernach, das ich eingenummen hab Noch der nechsten rechnung, die do dann gestympt ist Aüf Walpurgis [1. Mai] etc. Anno domini M° CCCC° LXII Jar, von des päwes wegen zu sant Laurenczen kirchen; do pleyb ich schuldig, das ich mer hat (!) eingenummen, dann auß geben, Noch dem als man es in meynem register vindet, das ich hab dar uber geben, vnd der resta macht ℔ 1457 dn. 9

---

73) Einmal. Vgl. Wortlexikon zu Tuchers Baumeisterbuch a. a. O.

74) Dieser hölzerne Gang zwischen den beiden Türmen mag wohl nur vorübergehend für die Zwecke des Baus hergestellt worden sein. Zu einem dauernden Bauteil ist diese Brücke jedenfalls nicht geworden; weder auf älteren noch jüngeren Prospekten der Türme konnte ich hiervon etwas finden. Auch Hilpert in seiner Geschichte der Lorenzer Kirche erwähnt hiervon nichts.

75) In Fortsetzung der Numerierung I—III der älteren Baurechnungen von 1445 bis 1449.

76) Siehe Anhang.

77) Über die Bedeutung dieses Datums als Tag der Rechnungsabhör vgl. oben in der Einleitung.

Item mer eingenummen von herren Hannßen Volkamer [78]) sein resta, noch dem, als er auch sein rechnung gethan hett, Macht in summa ℔ 1 dn. 5.

Item in sant Pangracij wochen [9.—15. Mai] [79]) hab ich eingenummen von Lorencz Haller, Kirchenmeister zu sannt Laürentzen, 200 ℔ an Müncz, 20 gulden an gold. die hab ich verwechselt zu 7 ℔ 4 dn.; darauß ist worden 142 ℔ 20 dn., Macht als in summa an Müncze ℔ 342 dn. 20.

Item in der crewcz wochen [23.—29. Mai] eingenummen von dem Peter Schrollen, steinprecher, von stein wegen, die er hat hingeben [80]), 8 quader dem Wagner, 16 quader dem Semeler zu dem Hemerlein, 28 quader dem lederer knecht zu dem Vischpach, 50 quader dem Preünlein, 4 quader in den sichgraben, 3 karren fuder fülstein eim karrenmann, ydes quader ader fuder fur 4 dn., Macht ℔ 14 dn. 16.

Item in der wochen vor Pfingsten [= 30. Mai — 5. Juni] der Peter Schroll hat hingeben 41 quader dem Preünlein, ydes zu 4 dn., mer 10 fuder fülstein, ydes zu 8 dn. Item 20 quader dem Dreßell, 4 quader in den sichgraben, ydes zu 4 dn., macht ℔ 11 dn. 10.

Item in sant Johanns wochen des tewffers vnßers herren [20.—26. Juni] der Peter Schroll hat hingeben 14 wagen fuder fulstein, ydes zu 8 dn., dem Swerczel, 9 karren fuder, ydes zu 4 dn., des Swerczels eydem, 18 quader, ydes zu 4 dn., dem Preünlein, 12 quader dem Stocker, ydes zu 4 dn., Macht als in summa ℔ 8 dn. 28.

Item in derselben wochen eingenummen von herren Hannßen Volkamer vmb kalch, den er hat hingeben, Macht in summa ℔ 2.

Item in sant Peter vnd Pauluswochen [27. Juni bis 3. Juli] Peter Schroll hat hingeben dem Wagner 43 quader, 30 quader dem Preünlein, ydes zu 4 dn., 6 fuder

---

[78]) Kirchenpfleger bei Sankt Lorenz.

[79]) Bei der Auflösung dieser Daten habe ich durchgehends bei unsern Rechnungen die Tage vom Sonntag (Wochenanfang) bis Samstags (Wochenende und Zahltag) gerechnet, obwohl es vielleicht richtiger gewesen wäre, nur die Werktage zu zählen, da ja nur an diesen gearbeitet wurde. Es hätten dann aber auch die vielen Feiertage innerhalb der Woche berücksichtigt werden müssen, was zu umständlich gewesen wäre.

[80]) Über diesen Verkauf von Quadern und Füllsteinen aus dem Steinbruch der Kirche an Private siehe oben in der Einleitung.

fulstein dem Preunlein, ydes zu 10 dn., davon geben dem Peter Schrollen 12 dn., das ander Macht in summa ℔ 11 dn. 10.

Item in sant Kilianswochen [= 4.—10. Juli] Peter Schroll hat hingeben dem Preunlein 12 quader, ydes zu 4 dn., 5 fuder fulstein, ydes zu 10 dn., sust eynem 3 fuder fulstein, ydes zu 8 dn., 2 fuder eynem von Werd, ydes zu 4 dn., 8 karren fuder fulstein dem Swerczell, ydes zu 4 dn., Macht als in summa ℔ 5 dn. 12.

Item in sant Margarethen wochen [11.—17. Juli] Peter Schroll hat hingeben 16 quader dem Wagner, ydes zu 4 dn., 3 fuder fulstein, ydes zu 10 dn., Macht ℔ 3 dn. 4.

Item in sant Maria Magdalena wochen [18.—24. Juli] Peter Schroll hat hingeben 16 quader dem Wagner, ydes zu 4 dn., 3 fuder fulstein, ydes zu 4 dn., dem Preünlein, Macht als in summa ℔ 2 dn. 16.

Summa Macht 1860 ℔ 10 dn.

Blatt 2 b] Item in sant Annan wochen [25.—31. Juli] hat hingeben stein Peter Schroll 20 quader dem Preünlein, ydes zu 4 dn., 2 fuder fulstein auch dem Preünlein, ydes zu 10 dn., 3 karren fuder fülstein dem jungen Swerczell, ydes zu 4 dn.; 6 dn. hab ich geben dovon Peter Schrollen, das ander Macht ℔ 3 dn. 16.

Ewerhart Stegerwalt.

Item in sant Oswalt wochen [1.—7. August] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt, der steynprechermeyster, 6 quader dem Preünlein, ydes zu 4 dn., 5 quader dem Knecht in dem sichgraben, yden zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 14.

Item in sant Laurenczen vnd sant Sebolt wochen [8. bis 21. August] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 6 fuder fulstein dem Hannßen Swerczell, ydes zu 4 dn., 3 quader dem Wagner, ydes zu 4 dn., 24 quader der Stockerin, ydes zu 4 dn., 12 quader dem Kelsemer am Vischpach, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 6.

Item in sant Bartholomeus vnd sant Egidij wochen [= 22. August — 4. September] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 21 quader dem Wagner, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 2 dn. 24.

Item in sant Mathes wochen [19.—25. September] hat mir geben Lorencz Haller, kirchenmeister, 800 ℔ an Müncz, die ich mit im abgerechent hab fur kalch, wisen küe (!) vnd meister Peter, dem smid, vnd aüch bereyt hat geben, Macht ℔ 800.

Item in sant Michahelis wochen [= 26. September bis 2. October] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 9 fuder fulstein dem Michelen, ydes zu 4 dn., 4 quader dem Preünlein, ydes zu 4 dn., Macht ℔ 1 dn. 22.

Item Johanns vnd Kuncz Lange haben hingeben zwickstein, die nicht gütt waren, darfur eingenummen, Macht in summa ℔ 1 dn. 5.

Item in sant Merteins wochen [= 7.—13. November] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 3 fuder fulstein dem Michelen, ydes zu 4 dn., Macht in summa dn. 12.

Item in sant Elizabeth wochen [= 14.—20. November] Kuncz Lange vnd der Johanns eczliche stein hingeben, darfur hat man mir geantwort, Macht in summa dn. 17.

Item in derselben wochen hat mir geben herr Hanns Volkamer 200 ℔ an Müncz, do der Lorencz Haller nit hie was, Macht ℔ 200.

Item in der wochen des heiligen obersten tag [= 2. bis 8. Januar 1463] hat mir geben Lorencz Haller, kirchenmeister zu sant Laurenczen, an Müncz in summa, Macht ℔ 200.

Item in vnßer lieben frawen tag lichtmeß genant [30. Januar—5. Februar] hat mir geben Lorencz Haller an Müncz, Macht in summa ℔ 200.

Einnemen von dem abrewmen.

Item in sant Peters wochen Kathedra zu latein genant [20.—26. Februar] hat stein hingeben Ewerhart Stegerwalt 1 fuder fulstein mit 3 pferden Hanns Stocker fur 12 dn., 2 karren fuder dem Swerczel, ydes fur 4 dn., Macht in summa dn. 20.

Summa Macht 1418 ℔ 10 dn.

(Fortsetzung folgt.)

Über einige Künstlerinschriften des deutschen 15. Jahrhunderts.

Von G. Dehio.

Wenn eine Wissenschaft so umfassend, wie die Kunstgeschichte es tut und tun muß, von Hypothesen jeden Grades Gebrauch macht, so tut sie gut daran, die Fundamente des von ihr errichteten Gebäudes immer aufs neue auf ihre Tragfähigkeit zu prüfen. Im folgenden will ich an einigen Stellen mit dem Hammer anklopfen. Es sind zufällige, zerstreute Beobachtungen, die aber doch über den einzelnen Fall weg zu allgemeineren Folgerungen Anlaß geben.

Ich wähle die Beispiele aus dem Bilder- und Skulpturenvorrat des deutschen 15. Jahrhunderts.

Zu unseren festesten Stützpunkten rechnen wir die Künstlerinschriften — ihre Zahl ist ja leider im Verhältnis zur Zahl der Denkmäler unendlich klein. Die Frage, auf die die folgenden Beispiele hinzielen, ist diese: besagen die Künstlerinschriften immer und notwendig das, was wir gewohnheitsmäßig aus ihnen entnehmen, nämlich daß derjenige, dessen Namen wir lesen, wirklich der Urheber des Werkes ist? In den allermeisten Fällen wurde diese Frage überhaupt nicht gestellt, weil a priori die Antwort Ja für selbstverständlich galt. Es wird sich zeigen, daß sie so selbstverständlich doch nicht ist.

1. Der Ölberg in Neuffen von 1504 trägt den Namen Aberlin Schech. Paulus im württembergischen Inventar hielt ihn für den Künstlernamen. Jetzt ist allgemein anerkannt, daß er der des Stifters ist. Ich erwähne diesen Fall, der mit den weiterhin zu besprechenden nicht in dieselbe Kategorie gehört, nur um zu Vorsicht zu mahnen. Über den Verdacht, daß unter den in der Literatur umgehenden, z. T. am Orte nicht mehr vorhandenen Inschriften die eine oder andere keinen bessern Zeugniswert besitzen möchte, ist nicht hinwegzukommen. Für Bauinschriften ist ähnliches schon wiederholt nachgewiesen worden.

2. Die Grabplatte der 1504 verstorbenen Herzogin Sophie von Mecklenburg in der Marienkirche zu Wismar, ein Erzguß in sehr flachem Relief, ist am Rande mit dem Gießernamen Tile Bruith (Bruik?) bezeichnet. Die künstlerischen Eigenschaften der Bildnisfigur sind von so hohem Wert,

daß wir den sonst gänzlich unbekannten Meister zu den ersten Deutschlands, nicht bloß des Nordens, zählen müssen; nur der Entlegenheit des Ortes ist es zuzuschreiben, daß von ihm nicht schon lange und viel die Rede gewesen ist. Sein Name ist niederdeutsch. Aber merkwürdig! Seine Kunstweise ist es durchaus nicht. Die Formenauffassung, die Art der Modellierung, das Granatmuster des Grundes haben mich lebhaft an Peter Vischer erinnert. Wie ist das zusammenzureimen? Trügte mich mein Auge nicht, so sind das Mittelstück mit dem Bilde der Toten und der Rahmen mit den Inschriften und Wappen getrennt gegossen. Tile Bruith, so glaube ich, ist Verfertiger allein des Rahmens! Er mag ein lokaler Gießer gewöhnlichen Schlages gewesen sein, die Verbindung seines Namens mit diesem edlen Kunstwerk ist eine rein äußerliche, aber nach der Auffassung der Zeit keineswegs eine rechtswidrige. Mag meine Vermutung in betreff Peter Vischers das richtige treffen oder nicht — die Inschrift ist kunstgeschichtlich ohne Wert.

3. Die 1470 vollendeten mit je zehn in Holz geschnitzten Reliefs geschmückten Doppeltüren am Hauptportal des Konstanzer Münsters sind bezeichnet »Symon Haider artifex me fecit«. Unzweideutiger kann eine Inschrift nicht lauten. Wir würden auf Grund ihrer noch heute, ohne daß sich der leiseste Zweifel regte, Simon Haider zu den bemerkenswertesten schwäbischen Bildschnitzern jener Zeit rechnen und der Scharfsinn der »Attributzler« hätte ihm sicher auch schon eine ganze Zahl anderer Werke zugewiesen, — wäre nicht vor Jahren zufällig noch ein zweites Zeugnis aufgetaucht, das die Sachlage in ein völlig verändertes Licht setzt: es erweist sich, daß Simon Haider gar nicht Bildhauer gewesen ist. Dabei ist die Inschrift nicht etwa falsch, sie bedeutet nur etwas anderes, als was der moderne Leser aus ihr entnimmt.

Das entscheidende Aktenstück ist ein Konstanzer Ratsspruch vom Jahre 1490, veröffentlicht von J. Marmor im Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit, N. F. VIII 1861. Zur Verhandlung stand ein Kompetenzstreit zwischen zwei Zünften, derjenigen der Kaufleute und derjenigen der Schmiede und der mit ihnen vereinigten Tischmacher. Die letzteren hatten einen Bildhauer aufnehmen wollen, wogegen die ersteren Einspruch erhoben. Sie behaupteten, gleich den Malern gehörten die Bildhauer in ihre, der Kaufleute, Zunft. Und der Rat von Konstanz erkannte dies als geltende Gewohnheit an. Eine Reihe von Präzedenzfällen wurde durchgegangen. Es sei nicht richtig, so wurde erkannt, daß die Tischmacher Simon Haider selig und Hans Haider sein Sohn zugleich Bildhauer gewesen seien und Bildhauer als Knechte beschäftigt hätten. Bei ihrem Werk am Dom, d. i. der Tür, dem Chorgestühl und dem (nicht mehr vorhandenen) Choraltar, hätte die Bildhauerarbeit Meister Niklas ausgeführt, was den Herren zum Thum (dem Domkapitel) von Bitt wegen zugelassen sei und wofür Simon

Haider dem Bildhauermeister hundert Gulden gezahlt habe: »Das sy dehein Bild geschnitten habint, das enhaben sy nit, denn sy habint das nit kunnen. Was also von Sülen wären, davon man den Bossen schnid, das ließen sy (die beiden Haider) beschechen; aber was von fryen Bildern und von fryer Kunst geschnitten werde, das söllent die Tischmacher nit machen, sunder gehör das in ihr (der Kaufleute) Zunft.« Meister Niklas ist, wie anderweitig bekannt, Niklas von Leiden, vorher in Straßburg ansässig, jetzt auf dem Wege nach Wien, wo er für den Kaiser das Grabmal seiner Gemahlin ausführen soll. Einer besonderen Genehmigung, für Haider die Bildhauerarbeiten zu übernehmen, bedurfte es wahrscheinlich deshalb, weil Niklas von Leiden bei kürzerem Aufenthalt nicht in eine Zunft eintreten wollte. Für unsere Untersuchung das wichtige ist, daß Haider, nicht Niklas von Leiden, signierte und daß dieses offenbar — sonst wäre es von der Gegenpartei angefochten worden — der Gewohnheit entsprach. Er signierte nicht als Künstler, sondern als Unternehmer. Dagegen hatte Niklas von Leiden — auch diese Gegenprobe ist lehrreich — ein viel unerheblicheres Werk, das Baden-Badener Kruzifix, wohl mit seinem Namen bezeichnet; es fällt in die Zeit, in der er noch seine selbständige Werkstatt in Straßburg hatte, also Künstler und Unternehmer zugleich war.

Das Protokoll fährt fort: Simon und Hans Haider hätten auch zu Weingarten »ein Werkh gemacht, aber nit Bild gehowen, sunder dem Yselin, ihrem Tochtermann und Schwager by hundert gulden geben, ihnen Bild ze schneiden [1]). Wären sy nun ein Bildhauer und Tischmacher gesin, so hätten sy ihn das nit bedürfen geben, sunder selbst gemacht; si kunint aber das nit.«

Weiter werden als Gegenbeispiele drei Konstanzer Bildhauer angezogen: Meister Ulrich Fry, Meister Ulrich Griffenberg und Meister Heinrich Yselin. Diese seien die, welche Grabsteine, Tafeln (Retabeln) und Cattel (Konsolen) hauen und machen. Doch machen sie davon nur die freie Kunst, als da sind Schild und Helm, Bild oder Heilige; aber das Rauhwerk machen sie nicht, das stehe den Steinhöweln zu.

---

[1]) Es ist nicht bemerkt worden, daß wir diese Schnitzbilder wahrscheinlich noch besitzen. Die Haidersche Werkstatt hatte einen besonderen Ruf für Chorgestühl. Außer für den Dom hat sie solches auch für S. Peter und S. Stephan (beide zerstört) geliefert. Die hohe Summe, die für das Weingartner „Werk" gezahlt wurde, legt die Vermutung nahe, daß dies ebenfalls ein Chorgestühl war, um so mehr, da es etwa der Hochaltar nicht gewesen sein kann, weil wir für diesen einen andern Namen kennen (s. Abschnitt 5). Nun sind höchst merkwürdige plastische Reste vom Weingartner Chorgestühl kürzlich wieder aufgetaucht, jetzt im Besitz des Münchener Nationalmuseums. Nach einem vagen Raisonnement wurden sie Syrlin zugeschrieben. Meine obigen Ausführungen machen es sehr wahrscheinlich, daß sie mit den von Yselin gelieferten Bildern identisch sind.

Endlich wird festgestellt, daß alles dieses ebenso in Straßburg und Basel, Ulm, Nürnberg und anderen Enden der Brauch sei.

Diese ungewöhnlich eingehend überlieferten Verhandlungen sind deshalb so wichtig, weil sie uns mit zwei allgemeingültigen Regeln bekannt machen: 1. Bildhauer und Tischmacher sind getrennte Gewerbe. Übernimmt ein Tischmacher eine Ausführung, an der Bildhauerarbeit vorkommen soll, so muß er mit einem Bildhauermeister einen besonderen Vertrag schließen. 2. Wird auf das Werk ein Meistername gesetzt, so ist es der Name desjenigen, der gegenüber dem Besteller als Unternehmer fungiert.

4. Der Fall, daß mehrere Künstler zusammenarbeiteten, trat regelmäßig ein bei den Altarwerken dieser Zeit. Nur ein sehr kleiner Teil des ungeheuren Vorrats trägt überhaupt Signaturen [2]). Ist aber eine solche vorhanden, so nennt sie immer nur einen Namen (die einzige Ausnahme, die ich kenne, wird später zur Sprache kommen). Die Formel lautet, mit leichten Varianten, so: dies Werk hat gemacht N. N. Wollte man strikt nach dem Wortlaut interpretieren, so dürfte man nur annehmen, daß der ganze Altar in allen seinen Teilen von einem Künstler gearbeitet sei, der mithin zugleich Maler und Bildschnitzer wäre. Wir werden aber, so oft wir es kontrollieren können, d. h. so oft der Altar sich als Ganzes erhalten hat, durch die Stilanalyse auf den gegenteiligen Schluß verwiesen. Typisches Beispiel: die drei den Namen Herlins tragenden Altäre zu Rothenburg, Bopfingen und Nördlingen; die gemalten Flügel zeigen alle drei Mal die gleiche, die Schreinfiguren alle drei Mal eine andere und jedesmal eine von den Typen der Herlinschen Gemälde abweichende Manier. Nach welchem Prinzip nun wurde von den mehreren beteiligten Künstlern der eine zum namengebenden gemacht? Ich kann mir kein anderes denken, als das, das wir oben im Fall Haider kennen gelernt haben: die Inschrift ist Geschäftsinschrift, sie bezeichnet den Lieferanten. Bald war es der Maler, bald der Bildhauer. An welcher Stelle des Altars die Inschrift ihren Platz fand, war gleichgültig. Auf dem Altar von Bopfingen steht der Name Friedrich Herlein unter dem geschnitzten Mittelschrein; ebenso der Name Yvo Strigel auf dem Altar des Frankfurter Domes; aber Herlein wie Strigel haben in beiden Fällen nicht das (bezeichnete) Schnitzwerk, sondern die (unbezeichneten) Flügelgemälde gemacht. In sehr großen Werkstätten kommt es auch vor, daß der Unternehmer überhaupt nicht Hand an das Werk legt. Ein lehrreiches Beispiel

---

[2]) Warum weitaus die meisten von ihnen auf die schwäbische und in dieser wieder auf die Ulmer Schule fallen, ist noch nicht erklärt.

bietet der Hochaltar in Schwabach. Der Tradition galt er lange Zeit, mit Einschluß des Schnitzwerkes, als Werk Wolgemuts. Insofern auch gar nicht mit Unrecht, als die auf seine Anfertigung bezüglichen Schriftstücke wirklich den Namen Wolgemuts nennen, ihn allein. Heute lehrt die Stilkritik: die Schnitzbilder des Schreins sind von Veit Stoß, die Reliefs der Innenflügel von einem zurzeit noch Unbekannten, die Gemälde der Außenflügel von einem von Wolgemut abhängigen aber durchaus zu unterscheidenden Maler. Hätte es überhaupt in Wolgemuts Gewohnheit gelegen, die aus seiner Werkstatt kommenden Altäre zu signieren, so hätte er in keiner Weise es zu scheuen nötig gehabt, auch am Schwabacher Altar davon Gebrauch zu machen. Für seine Auftraggeber war es durchaus s e i n Altar; von Veit Stoß und den andern ist nicht die Rede. Es war hier also dem Hauptunternehmer, Wolgemut, überlassen, nach seinem Gutdünken die ausführenden Kräfte zu wählen. Doch gab es auch noch andere Formen der Arbeitsteilung; wir wissen aus Urkunden, daß zuweilen der Besteller selbständig mit mehreren Meistern akkordierte.

5. Haben wir oben Beispiele dafür kennen gelernt, daß Maler-Unternehmer ihre Namen unter das Schnitzwerk setzen, so werde ich jetzt einen Fall vorführen, wo der B i l d h a u e r seinen Namen auf das M a l w e r k setzt. Es ist das geschehen auf dem ehemaligen Hochaltar des Klosters Weingarten. Der plastische Teil ist untergegangen, die gemalten Flügel sind im 19. Jh. für den Dom zu Augsburg erworben worden. Auf dem Bilde der Beschneidung steht am Gürtel der linken Randfigur geschrieben: M i c h e l E r h a r t p i l t h a v e r. 1493. H a n n s H o l b a i n m a l e r.. O m a t e r m i s e r e r e n o b i s. Wenn hier der Name des Bildhauers den ersten Platz hat, so gebührt er ihm als dem Unternehmer, und es wird aufs neue erhärtet, daß es nach dem Gebrauch der Zeit gleichgültig war, ob die Inschrift auf dem zum künstlerischen Spezialgebiet des Lieferanten gehörenden oder auf einem anderen Teil des »Werks« lokalisiert ist. Das einzige Ungewöhnliche in diesem Fall ist, daß neben dem leitenden Künstler noch ein zweiter genannt wird. Es bildet schon den Übergang zu den Gepflogenheiten des folgenden Jahrhunderts.

6. Hier ist der Fall M u l t s c h e r anzuschließen. Es handelt sich dabei wesentlich um die Beurteilung der Inschrift auf der bekannten Tafel des Berliner Museums. Man hat in ihr den Beweis sehen wollen, daß Multscher ein Doppelkünstler, Bildhauer und Maler zugleich, gewesen ist. Ich kann aber nicht den geringsten Grund finden, der die Annahme rechtfertigen würde, daß er mit seiner Inschrift etwas anderes habe sagen wollen, als in den gleichlautenden seiner übrigen schwäbischen Landsleute gesagt ist. Wir haben gesehen, wie der Maler Herlin seinen Namen unbedenklich unter das Schnitzbild des Schreins, der Bildhauer Erhart den seinigen

auf das Gemälde der Flügel setzte. Genau so verfährt Multscher. Er bekundet sich lediglich als den Vorsteher der Werkstatt, die das Gesamtwerk geliefert hat, nicht als den Verfertiger eines einzelnen Teiles. Hätte er, der Bildhauer, auch die Flügel gemalt, so wäre das ein Ausnahmefall, und derselbe müßte erst besonders, mit andern Mitteln als der Inschrift, bewiesen werden. Und zwar wäre es eine Ausnahme nicht nur von der allgemeinen Regel, sondern auch von Multschers eigener Praxis in anderen Fällen; denn auf dem Sterzinger Altar sind Bildhauer und Maler sicher nicht eine Person. An diesem Ort kann auf die eminent wichtige allgemeine Frage, ob unter den für die Stilentwicklung des 15. Jahrhunderts maßgebenden Künstlern Doppelkünstler gewesen seien, nicht näher eingegangen werden [3]). Meines Erachtens stehen einer bejahenden Antwort starke prinzipielle Bedenken entgegen. Mit der falschen Interpretation der Berliner Multscherinschrift ist jedenfalls eine Hauptstütze für sie gefallen.

7. Nach den gewonnenen Erfahrungen wird es sehr nötig sein, auch die Überlieferung über Jörg Syrlin erneuter Prüfung zu unterziehen. Er gilt ohne Widerspruch für den größten Bildschnitzer Deutschlands neben Riemenschneider und Stoß, für eine der wenigen »voll greifbaren Künstlergestalten« in dieser Zeit. Und man fühlt sich hierin auf durchaus festem Boden, weil man sich ja auf Inschriften berufen kann. Auch hier muß wieder die Frage gestellt werden: Bedeuten diese Inschriften wirklich und sicher das, was man in ihnen zu lesen geglaubt hat? Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen notwendig Dreisitz und Chorgestühl des Ulmer Münsters. Auf jenem steht: 1468 (am Tage) andree Jörg Syrlin; auf diesem: Georgius Sürlin 1469 incepit hoc opus — Jörg Sürlin 1474 complevit hoc opus. Gesichert ist hierdurch nur das Eine, daß Syrlin der leitende Meister war. Was war aber sein Spezialfach? War er ein Bildhauer, der sich mit einem ungenannt bleibenden Schreiner assoziierte? oder ein Schreiner, der einen oder mehrere Bildhauer zu Gehilfen hatte? Aus der Inschrift allein läßt sich hierüber nichts entscheiden. Zum Glück haben wir außer ihr einen Vertrag: in ihm wird Syrlin Schreiner genannt. Ich begreife nicht, wie man über diese Tatsache so leicht hat hinweggehen können. Sehen wir uns dann weiter um: Zehn Jahre früher (bezeichnet Syrlin 1458) ist der Pult im Ulmer Altertumsverein — ein Schrei-

[3]) Sehr wenig „wiczen“ ist die in Repert. XXXII S. 497 mitgeteilte vermeintliche Entdeckung über Konrad Witz. Der Verf. hielt „wiczen“ für den Eigennamen, da es doch nur Adjektivum ist, mit der Bedeutung kundig, geschickt. Und die Erzählung ist nicht ein Stück Biographie sondern reine Dichtung, wahrscheinlich nach einer italienischen Novelle.

nerwerk. Dann ein Vertrag von 1474: Syrlin übernimmt den Sarch, d. i. das Rahmenwerk, für eine (nicht von ihm gefertigte!) Tafel im Chor — wieder ein Schreinerwerk. Es kann sich nur um einen Altar gehandelt haben, nicht unwahrscheinlich den Hochaltar. Auf der damaligen Entwicklungsstufe des schwäbischen Altars ist die vom »Sarch« umschlossene »Tafel« sicher kein Gemälde gewesen, sondern ein figürliches Schnitzwerk (vgl. den Sprachgebrauch im Konstanzer Protokoll). In diesem Fall ist es also ganz sicher, daß Syrlin nur die Schreinerarbeit geliefert hat; hätte er sich an dem eben vollendeten Chorgestühl als Bildhauer ausgezeichnet, so hätte man ihn doch gewiß in derselben Weise am Altar beschäftigt. Wie war denn aber überhaupt bei Chorstühlen die Praxis? Bezeichnet sind mehrere vom jüngern Syrlin: wesentlich Tischlerarbeiten mit mäßigem Quantum von Schnitzwerk. Dann das Konstanzer und das Weingartner: Arbeitsteilung zwischen dem Tischler Simon Haider und den Bildhauern Niklas von Leiden und Heinrich Yselin. Und das Memminger: wieder Arbeitsteilung zwischen Heinrich Stark und Hans Daprazhauser. Endlich der oben (Absatz 3) angezogene Satz des Konstanzer Ratsspruches vom Jahre 1490, daß in Ulm dasselbe gelte wie in Konstanz. Er hätte eine offenkundige und von der abgewiesenen Partei sofort widerlegte Unwahrheit enthalten, falls der Meister des allbekannten Ulmer Chorgestühls zugleich Bildhauer gewesen wäre.

Das Ulmer Stuhlwerk besitzt höchst bedeutende, gar nicht hoch genug zu schätzende Eigenschaften hinsichtlich seines tektonischen Aufbaus. Diese aber setzen eine ganz andere Begabung und andere Erziehung voraus, als diejenigen, auf denen die Vorzüge eines Figurenplastikers beruhen. Einen schönen architektonischen Rhythmus schaffen und prägnante Charakterköpfe ersinnen, das liegt weit auseinander. Trotz der Fülle der Plastik, mit der dies Stuhlwerk ausgestattet ist, steht dieselbe doch in strenger Unterordnung unter die Absichten des tektonischen Entwurfes. Hätte der Erfinder des Ganzen starke selbständige plastische Interessen verfolgt, so hätte es nahe gelegen, für dieselben sich mehr Bewegungsfreiheit zu sichern. Um aber die Wahrheit zu sagen: die motivische Erfindung ist unzweifelhaft ärmlich und monoton.

Nun kommen Erwägungen, durch die die Möglichkeit, Syrlin als Plastiker zu erkennen, noch weiter eingeschränkt wird. Das Riesenwerk ist in 5—6 Jahren fertiggestellt worden; danach versteht sich die Heranziehung einer großen Zahl von Händen ganz von selbst. Aus der langen Reihe von Reliefs am Dorsal lassen sich mindestens zwei Künstler als gesonderte Individualitäten herausheben; wären sie nicht an ein gegebenes Schema gebunden gewesen, so würden sie sich in ihrer Besonderheit noch mehr bemerklich machen. Ein dritter hat die Büsten an den Durchgängen geschnitzt. Ein vierter (und vielleicht noch fünfter) war am Dreisitz beschäftigt. Nun

frage ich: selbst wenn jemand vom Glauben nicht lassen kann, daß Syrlin Schreiner und Bildhauer zugleich, äußerlich ein Rebell gegen die Zunftgesetze und innerlich ein Zweiseelenmann war, nach welchem Kriterium will man ihn unter diesen vieren oder fünfen herausfinden? Solange als dies Kriterium nicht gefunden und der aus dem Altarwerk, von dem Syrlin ausdrücklich nur das Rahmenwerk, nicht den figürlichen Teil zu machen bekam, erwachsende Anstoß nicht beseitigt ist — so lange vermag ich in Syrlin nur das zu sehen, als was ihn die Vertragsurkunde allein bezeichnet, nämlich einen Tischler, der ähnlich wie der Konstanzer Haider und der Memminger Stark — ähnlich schließlich wie jeder Architekt, der ein Portal oder einen Lettner zu dekorieren hatte — es sehr gut verstand, plastische Hilfskräfte heranzuziehen und zu dirigieren, selbst aber nicht Bildhauer war.

Mit zu berücksichtigen ist die Familientradition. Wir wissen von drei Generationen der Syrlin. Einerseits der Vater des »großen« Jörg war Zimmermann gewesen, andererseits zeigt sich sein Sohn, Jörg der Jüngere, in beglaubigten Arbeiten nur als Tischler. Alles deutet darauf, daß ein und dieselbe »Firma« fortbestanden hat, wenn auch die Geschäfte, die sie trieb, nicht genau dieselben waren.

Schwer zu erklären ist die, freilich nur für kurze Zeit, sichtbar werdende Ausdehnung auf Unternehmungen, die in das Gebiet des Steinmetzen gehören; ich meine den Ulmer Brunnen (»Fischkasten«) von 1482 und den Grabstein von Oberstadion von 1484. Der letztere ist von kaum mittelmäßiger Qualität, und man hat ihn deshalb auf den jüngeren Jörg abschieben wollen [4]). Allein das ist nicht zulässig, da der Vater damals noch lebte und der Sohn schwerlich eine eigene Werkstatt neben ihm besessen haben wird. Der Fischkasten ist wesentlich ein Werk der Tektonik. Die drei schildhaltenden Ritter an der Mittelsäule sind dekoratives Beiwerk und die Inschrift steht nicht unter, sondern hinter einem von ihnen an der Säule. Mehr, als daß Syrlin den Gesamtentwurf geliefert hat, ist aus der Inschrift nicht zu entnehmen. Die Standbilder würden allerdings ein sehr wichtiges Beweismaterial werden, wenn man fände, daß sie mit einem oder mehreren der am Chorgestühl tätigen Bildhauer näher zusammengingen. Dies kann aber unmöglich behauptet werden. Außerdem sind sie in ihrer »gekünstelten tänzerhaften Bewegung« (Swarzenski) nicht eben hochstehende Werke, keineswegs dazu angetan, die Grundpfeiler für den Ruhm eines »großen« Künstlers zu bilden.

Es mag nicht ohne Nutzen sein, noch auf ein Analogon aus älterer Zeit hinzuweisen. Das bekannte Portal des Münsters zu Colmar birgt die Künstlerinschrift »maistres Humbret«. Man hat darin zuweilen den

---

[4]) So auch in jüngster Zeit Swarzenski, Hessenkunstkalender 1910, S. 3.

Namen des Bildhauers erkennen wollen (so Bode), was aber nicht zulässig ist, denn das Figürchen, unter dem der Name steht, ist durch Reißbrett und Winkelmaß deutlich als Architekt gekennzeichnet. Das Recht der Signatur steht also schon hier nicht dem Bildhauer zu, sondern dem Meister des Gesamtentwurfs.

Die Annahme eines Bildhauers Syrlin ist nicht eine Hypothese im wissenschaftlichen Sinne — denn zum Wesen einer solchen gehört, daß sie etwas erklärt, was sonst unerklärlich bliebe —, sie ist einfach eine Gelehrtensage, abgeleitet aus den Inschriften. Bei ihrer Entstehung hat wahrscheinlich die moderne Anschauung stark mitgewirkt, daß ein Bildhauer als »freier« Künstler etwas weit Besseres und Höheres sei, als ein Schreiner. Das 15. Jahrhundert kannte einen solchen Rangunterschied nicht. Es liegt auch in der Natur der Sache, daß ein großer Kunstschreiner gewerblich die festere Position hatte. Selbst Bildhauer ersten Ranges — ich habe oben als Beispiele Niklas von Leiden und Veit Stoß anführen können — arbeiteten in Akkord und anonym für Unternehmer, die nach u n s e r e r, aber nur nach unserer, Auffassung tiefer stehen als sie. Man kommt zu keiner richtigen Auffassung des deutschen Kunstwesens im 15. Jahrhundert, wenn man sich nicht klar macht, daß in ihm eine weitgehende Arbeitsteilung durchgeführt war, daß aber die Gründe dafür nicht künstlerischer, sondern gewerblicher Natur waren. Eine gewaltige Massenproduktion wurde dadurch möglich, die persönliche Entwicklung der Künstler litt schwer.

Um auf Syrlin zurückzukommen, so würde seine Absetzung als Bildhauer eine an sich wenig erhebliche Frage des Namens sein, könnten wir an den von ihm geräumten Platz eine andere einheitliche Bildhauerpersönlichkeit einsetzen. Eben das ist aber nicht möglich. Wir sehen eine Gruppe mehrerer wechselnder, die mit dem Chef der großen Zimmermanns-, Schreiner- und zeitweilig sogar Steinhauerwerkstatt in Arbeitsverbindung standen. Ob es gelingen wird, einige von ihnen auf dem Wege der Stilanalyse schärfer zu umgrenzen, muß abgewartet werden. Jedenfalls ist das eine würdigere Aufgabe für die Wissenschaft, als die unablässigen Versuche, Erscheinungen, die nach Art und Wert verschieden sind, unter einen Hut zu bringen[5]).

8. Ich fasse zusammen. Im Kreise des handwerklichen Kunstbetriebes im 15. Jahrhundert bedeutet eine Namensinschrift nicht das, was sie in späteren Zeiten bedeutete und zum Teil schon in früheren bedeutet hatte. Sie ist nicht Ausdruck persönlichen Selbstgefühls. Der Künstler will mit ihr nicht seinen Namen zur Kenntnis der Mit- und Nachwelt bringen, höchstens sich einen Platz im Gebet der Andächtigen sichern. Sie ist lediglich Werkstattsbeglaubigung, der Handelsmarke verwandt. Namen von Bildhauern sind

---

5) Vgl. auch oben die Anmerkung zu Yselin.

deshalb so selten, weil sie verhältnismäßig seltener — doch kommt auch dieses vor — zugleich Unternehmer waren. Eine charakteristische Ausnahme machen aber von jeher die Metallgießer, die Verfertiger von Grabplatten, Taufkesseln, Glocken usf.; sie sind nicht mit andern assoziiert, sie arbeiten auch viel auf Export. Eben dies ist auch der Grund, weshalb Maler, wie Schongauer und der junge Dürer, ihre Bilder zu signieren nicht für nötig halten, während sie es stets auf ihren Kupferstichen tun. — Mit dem 16. Jahrhundert traten auch im Inschriftenwesen große Wandlungen ein.

Ein Parisurteil Lukas Cranachs d. Ä. in der Landesgalerie zu Graz.

Von Dr. **Rudolf Ameseder.**

In jüngster Zeit hat das Bekanntwerden zweier Werke das Bild, das die Kunstgeschichte von Lukas Cranach entworfen hat, erheblich verändert. Es sind das die Berliner »Ruhe auf der Flucht« und der Torgauer Fürstenaltar. Die sichere Zeichnung, der Ernst, vor allem das lebhafte, an gotische Glasmalereien erinnernde Kolorit paßen schlecht zu einer großen Zahl von Bildern, die früher herangezogen wurden, um die Persönlichkeit des Künstlers zu charakterisieren. Damit hängt zusammen, daß die Versuche, seinem Oeuvre Gemälde zu attribuieren, immer seltener und belangloser werden, die Wissenschaft aber unermüdlich am Werk ist, die Qualitäten jener Bilder zu revidieren, die unter seinem Namen gehen. Da die genannten beiden Schöpfungen aus einer Schaffensperiode des Meisters stammen, für die nur Weniges noch mit Sicherheit namhaft zu machen ist, die allbekannten, früher für charakteristisch gehaltenen Leistungen aber durchwegs einer späteren Zeit angehören und formell meist bedeutungsloser, in der Auffassung oberflächlicher sind, so ist die Versuchung wirklich groß, ein gut Teil davon einem oder mehreren Anderen zuzuschreiben und den alten Cranach durch Hof- und Stadtobliegenheiten über Gebühr in Anspruch genommen sein zu lassen.

Indessen entfiele dann eine Reihe von Schöpfungen, deren ideeller Ursprung aus einem seiner Jünger nicht gut annehmbar ist. Alle jene Bilder, die unter mythologischem oder moralischem Vorwand nackte Frauen zur Darstellung bringen, hätten schon bei der nächsten, verwelschten Generation dieses Vorwandes nicht mehr bedurft; und wenn sie auch das öftere Nachschaffen der einmal gefundenen Formel eifrig betrieb, so tat sie es doch in derart nuancierter Weise, daß man deutlich merkt, worauf es ihr ankam und was sie — nicht erfunden hatte.

Am meisten wären von diesem Schicksal jene eben nicht seltenen Bilder, die man nunmehr seit Heller als »Urteile des Paris« bezeichnet, betroffen. Außer dem Holzschnitt von 1508 ist aber nur ein sehr spätes derartiges Werk

bekannt, das dem älteren Cranach selbst zugewiesen werden könnte. Es ist dem Autor daher sehr willkommen, ein Gemälde dieses Themas vorführen zu können, das dem zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts angehören und wohl das malerische Prototyp der später so beliebt und so zahlreich gewordenen Werkstattarbeiten sein dürfte.

In der Grazer Landesgalerie befindet sich ein Gemälde, das im offiziellen Katalog dieser Sammlung unter Nr. 25 als »Lukas Kranach . . . Der Ritter am Scheidewege« bezeichnet ist[1]). Es stellt eine Gruppe mythologischer Personen gegen einen landschaftlichen Hintergrund dar (Abb. 1). Zu der Reproduktion, die eine ausführliche Beschreibung überflüssig macht, sollen nur die Farben angegeben werden, auch ist einiges hervorzuheben, was sich der Aufmerksamkeit leicht entzieht.

Die sitzende Gestalt links ist anscheinend in Schlaf versunken, die Augen sind geschlossen, der Mund leicht geöffnet, das blonde Haupt gestützt auf die linke Hand. Die graue Rüstung ist reich aber plump mit Gold geziert. Der Mantel und das Barett ist aus rotem Sammet; die Straußfedern an letzterem sind weißgrau. Die aufrechte männliche Gestalt berührt mit der Rechten die Schulter des Schlafenden, die Linke hält eine graue metallische Kugel mit goldgelben Streifen. Auch dieser Mann ist blond. Sein Hut besteht aus gelben (goldenen) Schuppen und ist mit Pfauenfedern geschmückt. Seine offenbar phantastische Rüstung besteht aus einem goldenen Schuppenpanzer. Achsel und Kniestücke sowie die Ellbogenkacheln sind gleichfalls golden und in prunkvollen Ornamenten getrieben. Sein Inkarnat ist braun.

Die Frauen haben goldrotes Haar. Nur die mittlere, die sich auch durch ihre schmächtigen Formen von den andern unterscheidet, trägt es offen, die zwei übrigen haben es in Perlennetze eingeschlossen. Die Halsketten sind golden, zum Teil mit bunten Steinen eingelegt. Das Inkarnat ist ein zartes, fast gleichmäßiges Rosarot.

Alle fünf Figuren sind auf einem schmalen Streifen des Vordergrundes zusammengedrängt, der von kurzem Rasen bedeckt und durch einen Weg geteilt ist. In der Verlängerung desselben überbrücken zwei Holzbalken einen parallel zum vorderen Bildrand fließenden Bach. Dahinter erhebt sich eine dunkelgrüne Laubhecke, aus der (im ersten Drittel von links) ein starker Nadelbaum aufsteigt. Das Pferd links vom Stamm ist ein Schimmel.

Der Himmel steigt weißlich über der Hecke an und verläuft nach oben zu ins Dunkelblaue. Helle Sommerwolken schweben rechts und links oben. Den Hintergrund füllt eine mächtige Burg aus, an der die Luftperspektive bemerkenswert ist. Der Bogen des Putto ist golden.

---

[1]) Die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Bildes verdanke ich noch dem verstorbenen Direktor Karl Lacher.



Abb. 1.

Das Bild ist auf Lindenholz gemalt, hat das Hochformat von 88 zu 60 cm und einen Untergrund von weißer Kreide. Es trägt keine Jahreszahl, wohl aber die Signierung durch eine Schlange mit stehenden Fledermausflügeln,

die im Mund einen Ring hält und in dunkelbrauner Farbe auf den Fels gezeichnet ist, auf dem der schlafende Mann sitzt.

Die Erhaltung des Gemäldes ist gut. Ein dünner Mittelsprung ist ausgefüllt, einige Stellen, zumal an den Frauenkörpern, weisen Übermalungen auf, die offenbar aus den siebziger Jahren stammen, sich leicht entfernen ließen, aber die Zeichnung nirgends entstellen.

Vom technischen Standpunkt ist zu bemerken, daß die Palette des Künstlers verhältnismäßig wenig Farben aufweist. So sind z. B. für alle goldigen Teile an den Rüstungen und die Haare der Frauen dieselben Farben verwendet. Die Schatten sind untermalt, die Lichter aufgesetzt. Einen stetigen Übergang aus einer Lokalfarbe in eine andere zeigt der Himmel.

Die Benennung des Bildes als »Ritter am Scheidewege« ist natürlich unrichtig [2]). Das Bild stellt ein Parisurteil dar, u. z. jenen Augenblick, in welchem Paris von Merkur-Hermes geweckt wird, damit er entscheide, welcher der drei Göttinnen der goldene Apfel der Eris gebühre.

Das Gemälde ist in der Literatur mehrfach erwähnt [3]), jedoch nie abgebildet oder eingehender besprochen worden [4]). Seine enge Zugehörigkeit zum Wirkungskreis Cranachs ist nicht nur auf den ersten Blick ersichtlich, sondern auch durch die zweifellos echte Signatur erwiesen. Das Thema, das ja auch sonst in Deutschland und Italien nicht selten behandelt wurde, erfreute sich im Cranachschen Kunstkreis einer besonderen Pflege. Außer dem Holzschnitt von 1508 (Bartsch 144, Schuchardt 118, Heller 256 (405), Lippmann 21 [5]), auch im »Kupferstichkabinett«, herausg. von Fischer und Francke, abgebildet) [6]), der als Urtypus der Cranachschen Parisurteile gelten

---

[2]) Diese Bezeichnung, der man so oft statt der richtigen begegnet, deutet auf Xenophon, Comm. II 21—23. Dort treten aber nur zwei, und zwar bekleidete, weibliche Gestalten und nur eine männliche auf. Auch der Putto wäre dabei ziemlich sinnlos. Heller nennt den entsprechenden Holzschnitt fälschlich Tod des Paris, Schuchardt deutet ihn ganz willkürlich auf Alfred von England und den Ritter Albonack. Auch Worringer sagt (Lukas Cranach, München 1908, S. 124): »Man weiß nicht recht, ob das Urteil des Paris dargestellt werden soll . . . . «

[3]) So in (Hormayers) »Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, XII, Wien 1821, S. 132, und von Wastler im Repert. f. Kunstwiss. V, 1882, S. 410 ff., hier 413, wo auch schon die richtige Benennung gebraucht ist.

[4]) Am besten noch von Wastler a. a. O. Dagegen tut Frimmel in seinem Aufsatz »Aus der steiermärkischen Landesgalerie zu Graz«, Blätter f. Gemäldekunde III, 1906 S. 1 ff., des Bildes keine Erwähnung.

[5]) Lucas Cranach, Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche . . . Berlin 1895, G. Grote.

[6]) E. Heyck reproduziert in seiner Monographie über Lukas Cranach (Künstlermonogr. Bd. 95, Velhagen und Klasing 1908) keinen einzigen Holzschnitt oder Kupferstich des Meisters. Seine Begründung auf S. 28 scheint mir keineswegs ausreichend für die Unterdrückung der »besseren Hälfte« von Cranachs Oeuvre.



Abb. 2.

muß, wird von Heller [7]) ein Gemälde erwähnt, das Flechsig [8]) mit einem

[7]) Heller. Lucas Cranachs Leben und Werke. 2. Aufl. S. 72.
[8]) Cranach-Studien, Leipzig 1900, erster Teil, S. 271.

in Flechtingen befindlichen [9]) identifiziert und vor 1515 datiert. Das Kopenhagener Gemälde von 1527, das ich im Folgenden zum erstenmal größer abbilde [10]) (Abb. 2), das Darmstädter bei Geh. Hofrat von Schäffer von 1528 [11]) und das von 1530 in der Karlsruher Galerie [12]) sind schwerlich eigenhändige Arbeiten des alten Cranach. Gleiche Darstellungen finden sich noch in Gotha [13]), Breslau [14]), Wörlitz [15]), Berlin [16]). Lindau erwähnt ein Parisurteil in Paris [17]). G. Bauch führt an, daß an dem Cubiculum Johanns von Sachsen und Margaretas von Anhalt unter anderem auch dieser Gegenstand von Cranach gemalt worden sei [18]). Das wäre im Jahre 1513 gewesen.

Alle diese Darstellungen haben, soweit sie mir bekannt sind, eine in den Grundzügen gemeinsame Komposition. Die Figuren sind auf einem schmalen Streifen des Vordergrundes zusammengedrängt, der Mittelgrund zeigt kulissenartige Bildungen aus starken Baumstämmen oder Hecken und läßt den Blick, nicht ganz durch die Mitte, auf eine sich weitende Landschaft mit einem mächtigen Fels, meist einem Burgberg, treffen. Auch die Anord-

---

9) Es war mir trotz wiederholter Bemühungen nicht möglich, eine Photographie des Gemäldes in Flechtingen zu erhalten.

10) Die Photographie verdanke ich ebenso wie die Erlaubnis zur Publikation Herrn Karl Madsen, dem ich hierfür herzlichst danke. Vgl. zu dem Bilde K. Madsen, Fortegnelse over den kgl. Malerisamlings Billeder of aeldre Malere. Kopenhagen, Gyldendal 1904, S 31 f., wo auch eine ganz kleine Abb. gegeben ist. Schönherr führt in »Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols« IX (Archiv f. Gesch. u. Altertumskunde Tirols, Bd. III, 1866 S. 11, Fußnote) ein Gemälde von Cranach im Besitze des H. Stabinger in Thaur an, von dem Carl Strompen in »Madonnenbilder Lucas Cranachs in Innsbruck« (Zeitschrift d. Ferdinandeums f. Tirol und Vorarlberg III. Folge, 39. Heft auf S. 309) bemerkt, daß es »inzwischen« (1895) nach Kopenhagen verkauft wurde. Beide Autoren verschweigen den Gegenstand dieses Bildes. Da aber nach Madsen a. a. O. S. 31 das Parisurteil 1744 von der Kopenhagener Galerie gekauft wurde, kann das fragliche Bild mit diesem nicht identisch sein.

11) Flechsig, a. a. O. S. 269 und »Tafelbilder Lucas Cranach des Älteren und seiner Werkstatt«, Leipzig, Seemann (weiterhin mit Fl. zitiert) Taf 96; Heyck Abb. 77 S. 96, Text S. 114, Worringer (Lukas Cranach, Klass. Illustr. III, München 1908) S. 109, Abb. 53.

12) Abgebildet im »Klassischen Bilderschatz« Nr. 45.

13) Flechsig, Tafelbilder Nr. 127, Heyck, Abb. 78, S. 97.

14) Im Besitz eines Frl. Hubrich. Erwähnt von Friedländer im Repertorium XXII (1899) »Die Cranach-Ausstellung in Dresden« S. 236 ff. hier S. 246.

15) Erwähnt bei M. B. Lindau, Lucas Cranach, Leipzig, Veit & Co., 1883, S. 236, Heller a. a. O. S. 109 und H. Michelson, Lucas Cranach d. Ä. Leipzig, Seemann, 1902, S. 110.

16) Im Besitz des H. K. Hofmann. Dieses und noch eine zweite »Werkstattwiederholung« im Kgl. Schloß führt auch H. Michelson S. 110 an. Vgl. dazu S. 74 dieser Arbeit.

17) a. a. O. S. 236; es handelt sich wohl um die bei Heller (2. Aufl. S. 92) angeführte Handzeichnung.

18) Aus der Elegie des Engentinus in dem Artikel »Zur Cranach-Forschung«, Repertorium XVII (1894) S. 421, hier 425. Vgl. auch Michelson S. 60 Fußnote 2.

nung der Figurengruppe ist stereotyp. Immer sitzt Paris links vorne und nach rechts gewendet, dann folgt Merkur in Vorderansicht, hierauf die drei Frauen, als erste zu Paris Venus. Diese Gestalt hat der Künstler stets mit dem größten Liebreiz und dem stärksten Aufwand an Koketterie, den er kannte, ausgerüstet. Die beiden anderen Frauen sind ebenfalls deutlich zu unterscheiden. Auf dem Holzschnitt von 1508 hat Minerva einen Helm am Haupte, auf dem Gothaer und dem Grazer Bild ist sie durch jugendlichere Körperformen, auf dem letzteren überdies noch durch die mädchenhafte Haartracht charakterisiert. Auf den Schulbildern in Darmstadt, Karlsruhe und Kopenhagen ist von solcher Charakteristik nur wenig mehr zu bemerken. Die unnatürlich gestreckten Formen aller drei Figuren sind gleichmäßig behandelt, auch ihr Benehmen ist ohne Unterscheidung schamloser, der Eindruck jeder einzelnen weder frauen- noch mädchenhaft. Wohl hat auf den zuerst genannten zwei Bildern die eine Gestalt ein Barett und offene Löckchen, ist also vielleicht als Minerva gemeint; doch versagt diese äußerliche Andeutung völlig gegenüber dem Mangel innerer Vertiefung, der bei eigenhändigen Arbeiten des alten Cranach doch kaum zu finden ist.

Damit ist bereits die Aufgabe der folgenden Ausführungen berührt: dem Grazer Bilde seine Stellung in der Schule Cranachs zuzuweisen. Die Untersuchung geht von allgemeinen Gesichtspunkten zu spezielleren über, von der Komposition, der Raumbehandlung auf Details, wie sie die Morellische Methode heranzieht. Schon die Behandlung der ersteren erscheint nicht nur für die Zuweisung, sondern selbst für eine Datierung innerhalb gewisser Grenzen auszureichen; so mögen die letzteren, die in den meisten Attributionsabhandlungen gegenwärtig noch dominieren, als Bestätigung des bis dahin Festgestellten nicht unwillkommen sein. Man wird vielleicht die Ausführlichkeit der folgenden Beweisführung überflüssig finden oder gar belächeln. Handelt es sich doch nur um einen Cranach. Aber es ist endlich an der Zeit, daß man in wissenschaftlichem Zusammenhange auch bei Meistern zweiten Ranges mit den Zuschreibungen auf einen unanalysierten Eindruck hin aufhöre; und der Verfasser möchte da lieber den Vorwurf zu umständlicher als zu geringer Gewissenhaftigkeit auf sich laden.

Die Komposition ist auf dem Holzschnitt am meisten freiräumig. Zeichnerische Schwierigkeiten dürften es für Cranach wohl kaum gewesen sein, den Vordergrund in den Hintergrund überzuführen. Dagegen war seine zwar leuchtende, aber wenig nuancierte Farbengebung dieser Aufgabe nicht gewachsen [19]). Gerade im Gemälde also stellte sich für ihn die Notwendigkeit

---

[19]) Die überraschende Farbenwirkung des Torgauer Altarbildes (abgebildet im »Museum« XI, 6—8, Hirths Formenschatz 1907, 44—46 bei F. Rieffel, »Der neue Cranach in d. Samml. d. Städelschen Kunstinst.«, in d. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XVII, 1906, S. 264, P. Westheim, »Ein bisher unbekanntes Altarwerk von Lukas Cranach«, im Kunst-

ein, den sprungweisen Übergang in der Farbenskala durch Mittelgrundskulissen zu maskieren [20]). Diesem Umstand verdankt die hohe Laubhecke ihr Dasein.

Dieses Bestreben, den Mittelgrund, vor allem den Erdboden desselben nicht vorzuführen, sondern durch Gegenstände des Vordergrundes zu verdecken, hinter denen die Ferne wirksam überschnitten auftaucht, findet sich nicht nur bei den Parisurteilen, sondern auf den meisten Bildern des alten Cranach, wo er freie Landschaft darstellt. So bei dem von Flechsig unstreitig mit guten Gründen dem Meister zugeschriebenen Bildnis des Stephan Reuß (Fl. 1, Heyck Abb. 1, S. 4) der Kreuzigung in Schleißheim (Fl. 2, Heyck Abb. 2, S. 5), der Beweinung in Budapest (Fl. 19), dem Kindermord in Dresden (Fl. 28, Heyck Abb. 18, S. 25) und vielen anderen [21]). Zwei oder drei Bilder nur machen hiervon eine Ausnahme, in erster Linie das »silberne Zeitalter« in Weimar (Fl. 94, Heyck Abb. 79, S. 99; Hirths Formenschatz 1900 Nr. 102), bei dem Vorder- und Hintergrund ungeschickt genug aneinanderstoßen. Wer in Betracht zieht, wie sichtlich Cranach schon auf der Berliner Ruhe auf der Flucht (Fl. 3, Heyck S. 7, Abb. 3; Michelson S. 117, Abb. 1; Worringer nach S. 10, Abb. 4; Museum III, 2, 3; Klass. Bilderschatz Nr. 1673, Meisterbilder Nr. 77) bemüht ist, den Übergang zu vermitteln und wenigstens teilweise zu verdecken, der kann ihm nicht zutrauen, daß er noch im Jahre 1527 einen so ungeschickten Versuch mache. Bei diesem »silbernen Zeitalter« möchte ich also auch die Komposition für Lukas den älteren entschieden ablehnen. Als zweites Bild wäre der Hieronymus des Innsbrucker Ferdinandeums (Fl. 95, Heyck Abb. 59, S. 75) zu nennen, bei dem aber doch [22]) die Gesamtanordnung echt Cranachisch ist, wie auch

freund XXII, 1906, S. 119 f., und bei Heyck, Abb. 9 S. 14; vgl. auch Swarzenski, »Der wiedergefundene Torgauer Fürstenaltar von Lukas Cranach im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.« in »Rheinlande«, Jännerheft 1907) rührt hauptsächlich davon her, daß der Mittelgrund mit seiner unkorrekten Koloristik fast völlig ausgeschaltet ist und die Lokalfarben dominieren.

[20]) Daß Cranach diese Maskierung durchführt, beweist am besten, wie sehr Unrecht Muther hatte, als er ihm auf S. 16 seines Büchleins vorwarf: »Noch weniger beunruhigen ihn koloristische Probleme.« Diese Behauptung ist ebenso oberflächlich, wie zwei andere seiner Urteile über den Künstler, die das Thema meiner Arbeit streifen. »Namentlich in der Anordnung ist er hilflos wie ein Kind«, sagt Muther w. o. und »Schließlich mangelt ihm sogar das Raumgefühl« (S. 17). Wenn solche Monographien dort, wo sich die Autoren gelegentlich herbeilassen, wesentliche Kunstfragen zu berühren, derartige Unrichtigkeiten enthalten, dann dürfte ihnen mit Recht jeder Wert abgesprochen werden.

[21]) Gibt Hedwig Michelson unter den Resultaten ihrer Untersuchung über die Landschaft Cranachs S. 41 an, daß 1511—1518 die Ferne vom detailliert gegebenen Mittelgrunde verdeckt werde, so stimmt das wohl nur für die Darstellung eines Waldinneren oder eines Interieurs, nicht aber für die Landschaft überhaupt.

[22]) Natürlich sagt der Aufbewahrungsort des Bildes nichts über die Autorschaft Cranachs aus. Daß die zahlreichen Bilder von Cranachs Art in Innsbruck auf den Inns-

der vortreffliche Baumschlag, der Heilige selbst und manches andere zum mindesten von Cranachs Geiste ist. Auch ist hier die Stelle, an der der Mittelgrund sichtbar ist, schmal und die Überleitung weitaus geschickter gemacht als bei dem früher erwähnten Bild aus Weimar. Ähnliche schmale Stellen sieht man z. B. auch an der Ursula aus Aschaffenburg (Fl. 122), bei der Nimbus, Halsschmuck und Faltenwurf die Hauptindizien für des Sohnes Autorschaft geben, und auf mehreren unzweifelhaften Bildern des alten Cranach, der aber stets durch überschneidende Stämme und dergleichen die Aufmerksamkeit von der heiklen Stelle ablenkt.

Hat das Verdecken des Mittelgrundes seine Ursache in einer koloristischen Schwäche, so muß es sich in der Zeichnung oder im Holzschnitt seltener finden. Tatsächlich existiert kein Holzschnitt von Cranach, der eine derartige Heckenwand oder auch nur eine ähnliche Wirkung zeigen würde. Dagegen fehlt die Verdeckung des Mittelgrundes manchmal völlig. Als Belege hiefür greife ich heraus: den stehenden hl. Georg (B. 67, Sch. 76, H. 83, abgeb. bei Worringer n. S. 30, Abb. 14, Lippmann 5 und bei Rüttenauer [23])), den Christophorus (B. 58, Sch. 72, H. 79, abg. L. 6, im Kupferstichkabinett und in den Meisterbildern herausg. vom Kunstwart, Bl. 123). Als Beispiele für teilweises Fehlen der Verdeckung: den Engeltanz (B. 4, Sch. 9, H. 4, abg. L. 33, bei Rüttenauer und im Kupferstichkabinett, Worringer S. 20, Abb. 9), die (linke Partie der) Ruhe auf der Flucht (B. 3, Sch. 7, H. 3, abg. L. 23, bei Rüttenauer und im Kupferstichkabinett) und den mit dem Innsbrucker Hieronymus korrespondierenden Holzschnitt von 1509 (B. 63, Sch. 77, H. 84, abg. L. 26, bei Rüttenauer, im Kupferstichkabinett und den Meisterbildern Bl. 98), womit aber die Reihe noch lange nicht geschlossen ist [24]). Daß sich die Gepflogenheiten fleißiger Tafelmalerei in den graphischen Arbeiten gar nicht spiegeln sollten, ist natürlich nicht zu verlangen.

Ein wichtiges Kompositionsrequisit ist der Baumstamm, der sich aus der Hecke erhebt. Er verengt den sichtbaren Teil des Hintergrundes, teilt ihn und die ganze obere Bildfläche in zwei ungleiche Teile und wirkt vor

---

brucker Aufenthalt des Meisters zurückgehen, hat schon C. Strompen mit Recht abgelehnt. Vgl. seinen Aufsatz »Madonnenbilder Lucas Cranachs in Innsbruck« in d. Zeitschr. d. Ferdinandeums für Tirol u. Vorarlberg. 3. F. 39. Heft, 1895, hier S. 310. Flechsig spricht das Hieronymusbild a. a. O. S. 172 f. und 280 mit Bestimmtheit dem Hans Cranach zu.

[23]) Aus Cranachs Holzschnitten. Mit einer Einleitung . . . von B. Rüttenauer. Herausg. vom Jugendschriften-Ausschuß des Allg. Lehrervereins Düsseldorf. Berlin. Fischer u. Francke.

[24]) Stücke mit hohem Horizont, die mehr Illustrationen sind, wie die Schilderung der Hirschjagd (B. 119, Sch. 128, H. 266, L. 14, Worringer n. S. 40, Abb. 17) und die Turnierbilder (B. 124, Sch. 129, H. 267, L. 10, Rüttenauer, Kupferstich-K., Worringer Abb. 20), (B. 125, Sch. 131, H. 269, L. 28, Worringer Abb. 21), (B. 126, Sch. 130, H. 268, L. 27) und (B. 127, Sch. 132, H. 270, L. 29) sind hier begreiflicherweise nicht anzuführen.

allem stark raumbildend. Diese letztere Eigenschaft ergibt sich deutlich, wenn man die nebenstehenden Zeichnungen nach der Cranachschen Komposition (Abb. 3 a und b) vergleicht. Sie unterscheiden sich nur dadurch voneinander, daß in der ersten der Baum fehlt. Diese Zeichnung wirkt aber gegen die andere völlig unräumlich. Es ergibt sich daraus, daß der Baumstamm, wohl durch das starke Zurückdrängen der Luft, der eigentliche Träger der räumlichen Wirkung ist. Die Verengung der Hintergrundsausdehnung findet sich bei allen anderen Parisurteilen auch, am wenigsten bei dem Kopenhagener Bild; nur das Parisurteil im kgl. Schloß zu Berlin,[25]) fällt völlig aus dem Rahmen dieser Komposition. Es ist sicher eine späte absichtliche Umbildung der ursprünglichen Cranachschen Anordnung, auch Friedländer datiert es um 1540. Die Zuschreibung an den alten Cranach würde ich aber schon im Hinblick auf die übermäßig gestreckten Gestalten ablehnen zu müssen glauben.

Die Teilung des Hintergrundes in zwei selbständig wirkende Teile zeigen außer dem Grazer Bild nur der Holzschnitt und das Gothaer Parisurteil, also nur eigenhändige Arbeiten des Meisters. Bei den anderen Repliken ist der Sinn dieser wirksamen Anordnung offenbar verloren gegangen. Bei Originalarbeiten des älteren Cranach ist aber die Tendenz, die Ferne einzuengen und womöglich in kleinere und dadurch wirksamere Abschnitte zu zerlegen, auch sonst überall in den Landschaftsbildern ersichtlich. Es ist überflüssig, einzelne Beweise hiefür zu erbringen, ein Durchgehen des Flechsigschen Tafelwerkes ersetzt die namentliche Anführung der allzu zahlreichen Belege.

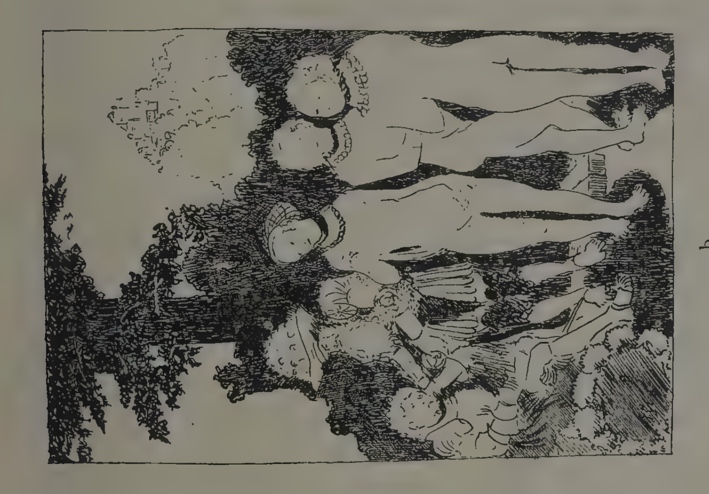
Ein flacher Horizont ist nun, wenigstens mit Cranachs malerischen Mitteln, weder dem Beschauer genügend interessant zu machen, noch gelingt es leicht, ihn räumlich weit entfernt scheinen zu lassen. Auf dem Grazer Parisbild steigt deshalb im Hintergrund ein steiler und mächtiger Felsenkegel auf, der von einer reich gegliederten Burg gekrönt wird. Gegen die Silhouette des Baumes gehalten, erscheint nun die Verkleinerung dieser Burg sehr stark, und dadurch wird die Gegenüberstellung sowie die Überschneidung durch die Hecke außerordentlich wirskam. Die Burg ist mit ihren anziehenden Formen nicht nur ein Ruhepunkt für den Beschauer, sondern durch den Kontrast der scheinbaren Größe auch ein gutes Veranschaulichungsmittel der Tiefenerstreckung in der Landschaft. Das Gothaer und das Darmstädter Bild bringen diesen Burgberg auch, beide mit weniger Glück, besonders bei der letzteren Darstellung geht die vorgehabte Wirkung ganz verloren.

---

[25]) Abgebildet in: Gemälde alter Meister im Besitze Seiner Majestät des deutschen Kaisers . . . herausgegeben v. Paul Seidel, verlegt bei Bong, S. 68.



c



b



a

Abb. 3.

Der Burgberg ist nicht nur etwa ein seiner inhaltlichen oder koloristischen Bedeutung wegen bei Cranach beliebtes Motiv [26]), er dient ihm vor allem zur Tiefenkomposition. Auf fünfzig Prozent seiner Landschaftsbilder findet sich der Burgberg, auf einer noch immer beträchtlichen Anzahl der Hügel allein oder neben einer Architektur in der Ebene [27]). Dieser letztere Umstand deutet darauf hin, daß der Berg noch eine Aufgabe im Bilde hat, nämlich die freie Luft einzuschränken. Um zu ermessen, wie tief dieses Bestreben in der gotischen Landschaftsmalerei wurzelt, sei an den Altar des Melchior Broederlamm in der Karthause von Champmol erinnert [28]), bei dem die Bergformen sich derart dem Rahmen anschmiegen, daß sie fast kein Stückchen Himmel sehen lassen.

Schließlich sei speziell für die Parisbilder noch des weißen Rosses Erwähnung getan, das im Grazer Bild auch eine ausgesprochen kompositionelle Funktion hat. Es dient nicht nur der Tiefenwirkung, indem es gleichsam eine zwischen die Hecke und den Hintergrund eingeschaltete Überschneidungsstufe bildet, sondern hat vor allem den Zweck, die an sich langweilige Hecke in ihrer für Cranach so wichtigen Funktion abzulösen und dadurch zu beleben (vgl. dazu Abb. 3 c). Auch hierin erweisen sich die andern Parisdarstellungen schwächer, das Pferd unterbricht zwar die einförmige Hecke, aber es überschneidet nicht zugleich den Hintergrund und hat dadurch eine viel geringere räumliche Bedeutung.

Ich glaube nicht, daß sich aus der relativen Güte des Grazer Bildes allein etwas für die Autorschaft des alten Cranach folgern läßt. Wenn F. Kempf [29]) den Schmerzensmann der Freiburger Münsterpfarrkirche zuerst — noch dazu mit angreifbarer Berechtigung — ein Meisterwerk ersten Ranges nennt und dann daraus folgert, daß es aus dem Cranachschen Kreise nur Lukas der Ältere gemalt haben könne, so verdient das gewiß keine Nachahmung. Wenn aber eine Kompositionsart sich als die spezifische Cranachs

---

[26]) Wenn E. Heyck a. a. O. S. 12 die Häufigkeit dieses Burgberges aus einer Art Heimweh des im Flachland lebenden Cranach nach dem Rosenberg bei Cronach erklären will, so kommt dem sicher nur sekundäre Bedeutung zu. Verf. hofft in Bälde den Ursprung der ganzen Komposition, die nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien häufig ist, aufdecken zu können.

[27]) Hedwig Michelson sagt a. a. O. S. 42, daß Cranach (sie spricht von dem »zweiten Abschnitt« seines Schaffens, 1511—1518) die Komposition in die Tiefe wohl gelegentlich finde, »so auf dem geistvollen Holzschnitte mit der ‚Marter Johannes des Evangelisten'« (B. 40, Sch. 4, H. 61, L. 44, Michelson zitiert dort falsch B. 60. L. 45). Wo ist an diesem Holzschnitt gerade die besondere räumliche Tiefe?

[28]) A. Kleinclausz, Les peintres de duc de Bourgogne in: La Revue de l'art ancien et modern Tom. XX, 10e année No. 114 u. 115 mit Abb.

[29]) Freiburger Münsterblätter, Herdersche Verlagsbuchhandlung 1905, I. Jahrg. Heft 1, S. 17.

erweist und sich ein Bild findet, das sie am sinnvollsten und glücklichsten angewendet zeigt, wenn man überdies findet, daß offenkundige Werkstattbilder von ihrem Sinn recht weit entfernt bleiben, dann wird man wohl darauf schließen können, daß derjenige, welcher diese Komposition am besten handhabt, auch ihr ursprünglicher Inhaber sei.

Die Raumwirkung des Bildes ist mit der erwähnten Kulisseneinteilung nicht erschöpft, und es muß von ihr später noch die Rede sein. Hier sei nur noch darauf hingewiesen, daß sie auch eine dekorative Bedeutung hat: die handelnden Personen des Vordergrundes heben sich durch Helligkeit und Farbenverschiedenheit von einer Wand ab, die den Reliefgrund gibt. Das Bild ist dabei von oben nach unten in zwei ungleiche Teile geteilt, deren unterer die näheren (figürlichen) Objekte umfaßt; der obere Streifen, der die Ferne darstellt, ist durch den Baumstamm wie durch ein Fensterkreuz geteilt. Tiefenkomposition und dekorative Aufteilung der Bildfläche sind hier also durch gemeinsame Mittel bewerkstelligt.

Der dekorative Sinn dieser Komposition ist sonst nur in dem Gothaer Bild konserviert; das Darmstädter hat zwar auch die Gestaltenfolie, aber keine wirksame Bildflächenteilung, das Kopenhagener zeigt, als Gegenbeispiel, wie wichtig die Zerlegung der oberen Partie durch den Baum für die dekorative Wirkung ist. In Hinsicht auf diese letztere ist noch das sonst recht mäßige Karlsruher Bild am geschicktesten gehalten. Es hat aber, wie sich gleich zeigen wird, einen ganz abweichenden Stil.

Wenn der ältere Lukas auch manchmal mit italienischen Formen liebäugelt, so ist er doch in seinem inneren Wesen noch Gotiker. Damit soll nicht gesagt sein, daß etwa die von ihm dargestellten Körper an gotische Gestalten erinnern. Seine Typen sind gedrungen, und in diesem Punkt sieht Hans gotischer aus als er, wiewohl der Sohn seine Gestalten nur so streckt, um sie eleganter zu machen. Aber in den eigenhändigen Bildern des Vaters spielt die Vertikale noch eine hervorragende Rolle, man sieht sie überall aus der Darstellung heraus, während Hans entweder das Gefühl dafür verloren hat oder geflissentlich die vielen Vertikalen vermeidet. Während nun auf dem Grazer und Gothaer Bild der Baumstamm kerzengerade in die Höhe steigt, nimmt er auf dem Parisurteil in Karlsruhe eine bedenkliche Schräge ein. Auch in Deutschland bereitet sich um diese Zeit der Übergang zur Diagonalkomposition vor.

Die Komposition gibt nun schon, soweit sie hier besprochen wurde, einen Anhaltspunkt für die Datierung. Ich möchte zunächst nur ein Moment daran herausgreifen. Dadurch, daß der Vordergrundsbaum mehr links steht, der Berg mit der Burg aber rechts, ist der Komposition eine Richtung von links vorne nach rechts in die Tiefe gegeben, ich nenne sie kurz nach rechts gewendet. Der Holzschnitt von 1508 hat diese Wendung noch nicht deutlich

ausgesprochen, sie ist also auf dem Gemälde nicht einfach eine Abschrift des Holzschnittes; bei den gemalten Parisurteilen hält sie sich aber noch auf lange Zeit, wohl auch auf Hans hinaus wirksam. Eine solche Raumanordnung ist bei keinem Künstler eine Sache, die ohne besondere Überwindung gewechselt wird, sie hängt am festesten mit seinen künstlerischen Gepflogenheiten zusammen. Wir sehen nun, daß Cranach schon 1503 im Bilde des Stephan Reuß diese Wendung nach rechts ausführt, dann aber, etwa durch 12 Jahre, teils unausgesprochenere, teils direkt entgegengesetzte Kompositionen (also nach links) in seinen Tafelgemälden anbringt. Erst im Jahre 1516 tritt wieder ein Bild auf, Maria mit dem Kind und vier weiblichen Heiligen in Wörlitz (Fl. 29, Heyck S. 27), welche ausgesprochen die Tiefenkomposition im Sinne des Parisurteiles zeigt. Von nun an hält Cranach in der Hauptsache an dieser Anordnung fest. Fragt man nach dem Grund, der ihn in der Zwischenzeit davon abgebracht hat, so findet man, daß in diese Jahre seine hauptsächliche Tätigkeit für den Holzschnitt fällt. Die Notwendigkeit aber, im entgegengesetzten Sinne zu zeichnen, mag ihn veranlaßt haben, bald der Bequemlichkeit, bald der Wirkung Konzessionen zu machen. Daß er damals noch ein Suchender gewesen wäre, scheint mir seiner Natur viel weniger zu entsprechen.

Das Grazer Bild läßt sich also kaum vor 1516 ansetzen. Aber noch ein Grund spricht für ein späteres Datum. Lukas komponiert in den älteren der uns bekannten Bilder die Vordergrundfiguren im Dreieck. So ist schon das Porträt des Stephan Reuß, die Madonna in Breslau (Fl. 13; Michelson S. 120, Abb. 5; Heyck S. 18, Abb. 12; Worringer S. 67, Abb. 29), das Darmstädter Marienbild (Fl. 17; Heyck S. 20, Abb. 14), auffallend die sonst schwache Beweinung in Budapest, die heilige Nacht in Berlin (Fl. 24, Heyck S. 23, Abb. 17), die vordere Soldatengruppe auf der Straßburger Kreuzigung (Fl. 27) und genug deutlich auch die Figurengruppe in der Berliner Ruhe auf der Flucht im Dreieck aufgebaut. Diese Art verliert sich schon um 1516. Das datierte Wörlitzer Bild der Madonna mit vier weiblichen Heiligen hat sie nicht mehr, von da ab findet sie sich nur noch in einigen Madonnendarstellungen[30]), bei denen, zumal in der Halbfigur, diese Umgrenzung nahe lag. Da das Grazer Bild keine Spur davon aufweist, fällt es wohl jenseits dieses Zeitpunktes.

Es ist schon erwähnt worden, daß Lukas im Gegensatz zu Hans Neigung hat, die Vertikalen hervorzuheben. Bis in die Mitte des zweiten Jahrzehntes des Cinquecento bleibt diese Gepflogenheit die ausschließliche. Da beginnt

---

[30]) So in der Madonna von Groß-Glogau vom Jahre 1518 (Abgeb. Fl. 33, Heyck S. 47, Abb. 34, Klass. Bilderschatz Nr. 1011, Michelson S. 124, Abb. 12), dem verwandten Bild in Karlsruhe (Fl. 34, Heyck S. 46, Abb. 33) und der Unterbergerschen Madonna (Fl. 128, Heyck S. 54, Abb. 39).

er mit der Darstellung Christi am Ölberg (in Dresden, Fl. 26; Heyck S. 35, Abb. 25) die vorhandenen Schrägen, auf die er vorhin wenig achtete, durch Parallelführung in Einklang zu bringen, und von da an glaube ich ihn von dieser Errungenschaft immer Gebrauch machen zu sehen. Das Grazer Bild hat nun zwar nicht auffällige, aber doch wohl absichtliche Parallelführungen, wie sie vor 1515 nicht vorkommen, so in den Schultern der Frauen und den Unterarmen Merkurs, im rechten Unterschenkel des Paris und im rechten Oberschenkel Minervas u. dgl.

Das Bestreben, den Mittelgrund zu verdecken, ist bei Cranach von Anfang an zu merken. Aber er hilft sich zuerst in verschiedener Weise. Beim Bildnis des Stephan Reuß müssen die Gewänder des Dargestellten das Verdecken übernehmen. Beim Schleißheimer Kreuzigungsbild leistet die Überschneidung durch den Vordergrundshügel dasselbe. Die Berliner »Ruhe auf der Flucht« zeigt die Absicht am wenigsten schematisch. In der Wörlitzer Tafel, welche Maria mit dem Kind und vier weiblichen Heiligen darstellt, wird links die Hecke schüchtern eingeführt; ausgesprochener tritt sie erst 1518 in der Maria von Groß-Glogau wieder auf, um dann ein gern verwendetes Requisit zu bleiben [31]).

Schließlich zeigt sich eine Entwicklung der Komposition noch darin, daß Cranach in den früheren Bildern gern eine Kulisse vom Bildrand aus gegen die Mitte hereinreichen läßt. Erst der Altar der Nikolaikirche in Jüterbog (Fl. 30, 31), den Flechsig vor das Jahr 1518 datiert, löst diese Kulisse, die hier auch schmäler gebildet ist, vom Bildrand los. Dieselbe auffällige Erscheinung zeigt sich auf diesem Altarwerk dreimal [32]).

Eine solche losgelöste Kulisse findet sich nun auch bei der eben erwähnten Maria in Groß-Glogau und in der Altartafel »das Gold im Stabe« in Grimma (1519, Gottesackerkirche, Fl. 51).

In den zwanziger Jahren kehrt Cranach teils wieder zur massiveren Kulissenkomposition zurück, teils sucht er kompliziertere Wirkungen auf, wie in der Freiburger Magdalena (Fl. 80), bei welcher von der Mitte aus eine Tiefenkomposition nach rechts mit Überleitungen, nach links mit stark wirksamem Größenkontrast zum Hintergrund führt.

So ergeben sich schon nach der Komposition des Grazer Bildes allein als die wahrscheinlichsten Daten die Jahre 1516—1519. Daß die späteren Parisurteile, auch die dem Hans zuzuschreiben sind, sich auf ein verwandtes

---

[31]) Die Tatsache, daß am Grazer Bild diese Hecke zugleich als Folie für die Körper und Köpfe dient, gibt für die Datierung keinen ausreichenden Anhaltspunkt: Cranach sucht diese Wirkung für Gruppen von jeher gern, während er Einzelfiguren sich mit dem Kopf öfter vom freien Himmel abheben läßt.

[32]) Daß auf einem Flügel die Komposition nach links gerichtet ist, erklärt sich aus der geforderten Symmetrie.

Kompositionsschema reduzieren lassen und dadurch von den Neuschöpfungen ihrer Entstehungszeit abstechen, hat seinen Grund in einer sehr verständlichen Gewohnheit. Hat Cranach einmal eine Lösung für ein Thema, dann bleibt er auch so ziemlich dabei, wenn er nach Jahren wieder denselben Stoff behandelt. Man vergleiche nur etwa die Anbetung der Könige in Gotha (Fl. 18, Heyck S. 26, Abb. 19) mit der in Leipzig (Fl. 25). Es ist weniger wahrscheinlich, daß er alte Vorzeichnungen benützt, als daß er sich an die Komposition eben noch recht gut erinnert. Für den ersten Fall wären die Abweichungen doch wieder zu groß. Nun ist ja wirklich vollständig ausgeschlossen, daß das Grazer Bild auf eines der anderen bekannten Parisbilder zurückgehe, es müßte denn das mir unbekannte in Flechtingen sein, welches ihm nach Flechsigs Datierung zeitlich nahesteht. Der Holzschnitt von 1508 kommt als Vorbild nicht so sehr in Betracht, weil er als graphische Lösung der Aufgabe sich nicht ohne große Änderungen in eine malerische umwandeln ließ.

Die Raumkomposition ist nun nicht das einzige Kriterium der raumdarstellenden Fähigkeit. Wichtiger erscheint mir noch für die Beurteilung des Künstlers der räumliche Eindruck zu sein, den man von dem Kunstwerk erhält und dessen Ursachen vielleicht in Imponderabilien liegen. In den frühesten bekannten Werken Cranachs ist diese Wirkung durchaus kräftig. Die Figuren lösen sich voneinander und vom Hintergrund, der sich seinerseits weit zurücktieft. Diese Wirkung läßt nach bei der Anbetung der Könige in Gotha, der in Leipzig, der Beweinung in Budapest, dem Christus am Ölberg in Dresden, der Kreuzigung in Straßburg und vielen anderen, um dazwischen auf einzelnen Werken wieder in voller Kraft zu erscheinen. Es liegt nahe, in dieser Ungleichheit, die im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts eintritt, einen »Erfolg« fremder Hände bei Cranachschen Kompositionen zu sehen. Der Beginn der eigentlichen Werkstattarbeit ist wohl auch in diese Zeit zu setzen [33]). Dann gäbe die Raumwirkung einen Maßstab ab für die Eigenhändigkeit der Arbeit, der sehr zugunsten des Grazer Bildes sprechen würde. Auch die Innervierung der Gestalten deutet entschieden auf Lukas Cranach. Dieser gibt das Sitzen und Stehen der Gestalten kräftig, der Körper und besonders der Fuß zeigt den Druck des Gewichts. Dadurch wird das Motiv lebendiger zum Ausdruck gebracht. Und so sind auch alle anderen Bewegungsmotive bei ihm gründlicher durchgebildet als bei Hans und den

---

[33]) In den Kammerrechnungen des Jahres 1513 kommen unter den Ausgaben für das Beilager Johanns von Sachsen 3 fl. Trinkgeld für Meister Lukas »malers gesellen«, »seyn ir X gewest« und 80 fl. Lohn für Meister Lukas Maler von dem Gemälde bei seiner eigenen Farbe und Lohn den 10 Malergesellen bei 7 Wochen gearbeit. In den Gemachen und Kirchen laut seiner Zettel. Vgl. Schuchardt I, S. 63 f. Nach dieser Entlohnung dürften die Gesellen damals im wesentlichen noch Anstreicherarbeiten, höchstens Wappenmalereien geleistet haben.

übrigen Schülern. Als Beispiele für sitzende Figuren führe ich zum Beleg des eben Gesagten an die Madonna auf der Berliner Ruhe auf der Flucht, die Maria am Baume, den Paris aus Gotha und den vom Holzschnitt; für ausdrucksvolles Stehen die Petersburger Venus (Fl. 12; Heyck S. 17, Abb. 11; Worringer nach S. 98, Abb. 49; Michelson S. 121, Abb. 7; Museum III 37; Hirth, Der schöne Mensch 187), den Schmerzensmann an der Säule (Dresden, Fl. 23; Heyck S. 36, Abb. 26) und den Braunschweiger Adam (Fl. 36; Heyck S. 77, Abb. 61), von weiblichen Figuren noch die des mehrerwähnten Holzschnittes von 1508.

Was die Einzelformen des Grazer Gemäldes anlangt, so bemerkt man zunächst, daß die Frauengestalten sehr gedrungen sind, sie haben rund sieben Kopflängen. Besonders ihre Kurzbeinigkeit fällt in die Augen. Diese Eigenheit erinnert an das Holzschnitt-Parisurteil, bei dem die mittlere Gestalt auch nur sieben Kopflängen aufweist; die vom Rücken aus gesehene hat zwar acht, aber nur, weil ihr Kopf auffallend klein ist. Das Mißverhältnis in der Länge des Oberkörpers zum übrigen ist bei ihr noch auffallender [34]). Wo Cranach sonst einzelne nackte Frauen als Hauptgestalten eines Bildes verwendet, führt er sie sorgfältiger aus und gibt ihnen beiläufig die wünschenswerten acht Kopflängen. Auch die Proportionen sind sonst immer besser als auf dem Holzschnitt und dem Grazer Bild. Sogar die Frauenkörper des Bildes in Gotha zeigen feinere Verhältnisse, wiewohl die äußerste rechts einen unnatürlich verengten Schultergürtel hat.

Bei den dem Hans Cranach zugeschriebenen Werken geht der Körper der Frauen selten und nur wenig unter acht Kopflängen, nie auf sieben herunter. Die Gestalten beider unterscheiden sich aber am auffälligsten dadurch, daß die des Vaters stets über eine gewisse Fülle verfügen, während die des Sohnes ausnehmend schlank sind. Vor dem Grazer Bilde wäre in dieser Hinsicht höchstens Minerva ein Vorwurf zu machen. Ihr Kopf zeigt aber die volle Vorderansicht, die sich anscheinend bei Hans Cranach nie, dagegen oft bei seinem Vater findet.

Die Kopftypen und Gesichter der Frauen sind nicht besonders individualisiert. Mißt man Cranachsche Köpfe durch, so findet man, daß er ganz sicher für Frauen einen Schönheitskanon besaß, dem er bald mehr, bald weniger genau folgte, je nachdem der celerrimus pictor Zeit hatte. Daher rührt es, daß in Cranachs Frauenköpfen etwas so Gemeinsames steckt, so daß selbst Laien die Zugehörigkeit entsprechender Bilder zum Cranachkreise leicht erkennen. Der Wechsel im Modell kommt dieser Schematisierung gegenüber erst dem genauer Untersuchenden zum Bewußtsein, — oder

---

[34]) Schuchardt findet merkwürdigerweise nur die Proportionen bei der gebückten Gestalt zu tadeln. II. T. S. 275.

genauer gesagt der Wechsel im Typus, denn es ist sehr leicht möglich, daß Cranach selten oder nie Modelle benützte[35]), und somit könnte vielleicht der von Worringer S. 84 angeführte Vergleich von Cranach und Böcklin noch weitere Geltung haben. Im Typus nun sind, wenn man den erwähnten Wechsel beachtet, die Frauen des Grazer Bildes der Madonna von Groß-Glogau und der von Karlsruhe am ähnlichsten. Sie haben u. a. auch dieselben schmalen, fast geschlitzten Augen und den in der Mitte nach unten geschwungenen Mund. Der letztere fehlt, soweit ich sehe, allen früheren Frauengestalten, während die späteren große runde Augen haben.

Der Kopf des Paris ist ein viel älteres Requisit Cranachs. Nase, Mund und Schnurrbart stimmen mit denen Josefs auf der Berliner Ruhe auf der Flucht überein, das vorgeschobene Kinn und der halbgeöffnete Mund finden sich beim Christophorus auf dem Nothelferbild in Torgau (Fl. 5; Heyck S. 9, Abb. 4; Michelson S. 118, Abb. 2) völlig gleich. Aber auch das späte Parisurteil in Gotha zeigt denselben Typus. Muther hat vielleicht nicht so unrecht, wenn er das Vorbild dieses Typus in einem zeitgenössischen Fürsten sehen wollte, sicher aber ist es nicht Friedrich, sondern eher Johann von Sachsen. Man vergleiche daraufhin etwa die Flügelbilder im gotischen Haus zu Wörlitz (Fl. 10; Heyck S. 13, Abb. 8, Michelson S. 120, Abb. 6).

Unstreitig der interessanteste Kopf des Bildes ist Merkur. Auch er hat in der früheren Schaffenszeit seine Analogien. Sehr ähnlich in der Bildung der Nase, der Augen, der Stirne, des Bartes und auch in der Kopfhaltung ist ihm Jakobus d. Ä. auf dem rechten Flügel des Wörlitzer Altars. Auch Andreas im großherzoglichen Museum in Darmstadt (Fl. 14), zeigt ähnliche Züge, nur hat er die Augen weit geöffnet. Beiläufigere oder bloß teilweise Ähnlichkeiten finden sich auch sonst, der Grazer Kopf ist aber allen seinen Verwandten durch die kräftige Charakteristik und die männliche Linienführung überlegen.

Die Rüstung des Paris steht der des Georg im Holzschnitt von 1506 am nächsten. Nach 1520 nehmen die Rüstungen, die ja immer mehr zu bloßen Dekorationen herabsinken, an Kompliziertheit zu. Das spät zu datierende Parisurteil von Lukas des Älteren Hand zeigt schon die reichen Riefelungen, die auch Hans mit Vorliebe anbringt. Die Rüstung des Merkur ist natürlich phantastisch und erlaubt weniger Schlüsse.

---

[35]) Die Zurückführung einiger Porträthandzeichnungen auf Cranach und seine Schule nötigt uns zu der Vermutung, daß Gemälde seines Kreises bei Modellbenützung doch wesentlich anders aussehen müßten. Man vgl. etwa den bei Heyck S. 119, Abb. 98 vorgeführten prächtigen Kopf oder Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen alter Meister, Blatt 3, 26 u. 400.

An dem Baum ist bemerkenswert, daß er zu starker Silhouettenwirkung ausgenützt ist. Er ist deutlich verschieden von den großblätterigen stark abgeschnittenen Bäumen auf den dem Hans Cranach zugeschriebenen Bildern. Die Silhouettierung der Ästchen ist ganz ähnlich in der Berliner Ruhe auf der Flucht oder der Madonna von Groß-Glogau.

Die Burg auf dem Grazer Bilde gehört zu den schönsten, die Lukas Cranach gemalt hat. Vergleicht man damit die flüchtigen oder poesielosen, jedenfalls unindividuellen Gebilde, wie sich eines z. B. bei dem »Christus als Schmerzensmann« in Mainz (Fl. 70) findet, so ergibt sich vor allem hier die eigenhändige Arbeit Cranachs.

Zu erwähnen ist auch noch das Motiv des Weges mit der kleinen Brücke, das nicht nur für die Gesamtkomposition sehr klärend ist, sondern auch in den sonstigen Arbeiten der Cranach-Werkstatt weder vor- noch nachgebildet ist. Besonderes Augenmerk ist hierbei und vielleicht überhaupt in der künftigen Cranach-Forschung auf die Darstellung der kleinen Steine zu wenden, die den Boden bedecken. Hierin äußert sich nämlich ziemlich viel Individualität. Bei den unzweifelhaften Werken Lukas des Älteren ist der Gesamteindruck meist ein ruhiger, ohne doch in zu regelmäßiger Verteilung der Steine begründet zu sein; die Steine sind stets rundlich, größere mit detaillierterer Zeichnung mit kleineren, die bloß mit dem Pinsel konturiert und von denen mehrere gleich in einem Schwung gezeichnet sind, untermischt. Bei allen ist der Schattenrand, manchmal auch ein nicht zu tiefer Schlagschatten auf der rechten Seite. Am ähnlichsten ist der Darstellung der Steine auf dem Grazer Bild die entsprechende Stelle des Budapester Gemäldes »Maria mit dem Kind und vier weiblichen Heiligen« (Fl. 35; Heyck S. 29, Abb. 21; Worringer S. 69, Abb. 31) und der »Höllenfahrt Christi« in Aschaffenburg (Stiftskirche, Fl. 67; Heyck S. 40, Abb. 29), was auch zu der vorgeschlagenen Datierung gut stimmt. Starke Abweichungen von der regulären Darstellung, die zu denken geben, finden sich in früher und später Zeit, aber doch selten. Die Schleißheimer Kreuzigung weist gar keine Steine auf, obwohl der Boden reichlich dazu Gelegenheit gibt. Nie sonst hat sich Cranach eine derartige Gelegenheit entgehen lassen. Die »Beweinung« in Budapest zeigt im Vordergrunde eine Menge von Steinen mit zitterigen Konturen, wie sie bei dem Meister selbst nicht vorzukommen pflegen, bei der Kreuzigung in der Gottesackerkirche in Grimma (Fl. 64) sind die Steine im Charakter stark verschieden: eckige und scharfkantige wechseln mit runden, kleine mit großen, und dabei erinnert ihre Anordnung an die Regelmäßigkeit eines Streumusters. Diese Regelmäßigkeit, die einen so naiven Eindruck macht, läßt sich an den meisten dem Hans zugeschriebenen Werken feststellen, z. B. an dem Innsbrucker Hieronymus. Seine Gewohnheit ist es auch, spitzige und rundliche Stein, zu vermischen, wie an den Flügelbildern des Altares von Annaberg (Fl. 71),

6*

bisweilen auch die Schlagschatten übermäßig zu akzentuieren (z. B. bei der Magdalena der Aschaffenburger Schloßgalerie Fl. 120). Der Gesamteindruck ist nie der natürliche, wie bei den Arbeiten des Vaters.

Die Formen des Pferdes sind kaum als Kriterium zu gebrauchen. Die gemalten, nicht allzu häufigen Pferdedarstellungen Cranachs und seiner Werkstatt sind durchweg schwächer, als die für den Holzschnitt gezeichneten. Alle haben sie zu große Köpfe, dicke Hälse, kleine gedrungene Leiber. Mit den allzuspitzen Ohren, den anthropomorphen Augen und der schablonenmäßigen Hebung eines Vorderbeines wirken sie immer etwas karikaturenhaft. Die kommaförmigen Nüstern möchte ich für eine Spezialität des älteren Lukas halten, wo es sich um die Darstellung eleganter Tiere handelt. Auch eignet ihm eine gewisse Dezenz im Schmucke des Zaumzeugs, das von manchen Werkstattbildern prunkvoll überboten wird.

Es erübrigt noch, auf ein Ornament hinzuweisen, das aus vier um eine Rosette diagonal angeordneter Blattgebilde besteht und das auf dem Halsband der Venus im Grazer Bilde, sonst öfter auf Gemälden des Cranachschen Kreises vorkommt. Flechsig hat es für ein Kennzeichen des Hans Cranach angesprochen[36]). Ich finde darin ein ganz gewöhnliches Renaissanceornament, das sich z. B. ganz ähnlich auf dem Dürerschen Porträt der Felicitas Tucher in Weimar und dem der Elisabeth Tucher in Kassel (beide von 1499) findet.

Ich möchte um dieses Ornamentes willen auch nicht die vorzügliche Lukrezia der herzogl. Sammlung von Koburg (Fl. 123; Heyck S. 91, Abb. 73; Worringer S. 115, Abb. 57; Hirth, Der schöne Mensch Nr. 189) aus dem Oeuvre Lukas Cranachs streichen.

Die Form der flüchtig gezeichneten Signatur erinnert an die des Braunschweiger Adam, der Maria mit dem Kinde in Karlsruhe und dem Gemälde »der Sterbende« im Leipziger Museum von 1518 (Fl. 32; Heyck S. 42, Abb. 30; Worringer S. 74, Abb. 34). Wesentlich ist dabei, daß die erste Windung nicht mehr höher oder ebenso hoch ist als die zweite. Von Holzschnitten zeigen analoge Signaturen die Enthauptung Johannis (Lippmann 47, B. 62, Heller 87, Schuchardt 80), aber in viel sorgfältigerer Ausführung, die Predigt des Johannes von 1516 (L. 49, B. 60, H. 85, Sch. 78) und am meisten auch in der Unterdrückung der letzten Schwanzwindung des Schlangenleibes die hl. Katharina von 1519 (Fl. 52, B. 71, H. 93, Sch. 85).

---

[36]) Cranachstudien S. 160 f. u. 177 f.

Zur Frage der sog. »umgekehrten Perspektive«.

Von Professor Dr. **Karl Doehlemann** (München).

Oscar Wulff hat in einer äußerst reichhaltigen, auf die verschiedensten Zeiten und Völker Rücksicht nehmenden Arbeit [1]) das Kompositions-Prinzip der sog. »umgekehrten Perspektive« aufgestellt. Nach demselben würden Personen, Dinge usw. in einem Bilde oder auch Figuren in einem Relief in Zeiten primitiver Kunstübung so dargestellt, wie sie einer im Bilde wiedergegebenen Person, im allgemeinen der Hauptpersönlichkeit, erscheinen, sodaß beispielsweise Personen, die von ihr weit entfernt sind, klein zur Darstellung gelangen, auch wenn sie im Bilde sich im Vordergrunde befinden, während andererseits Personen, die in der Nähe der Hauptperson ihren Platz haben, verhältnismäßig groß dargestellt werden. Wulff belegt diese Auffassung mit Beispielen aus der über ein Jahrtausend sich erstreckenden byzantinischen Kunsttradition; er verfolgt sie in der frühchristlichen Kunst, z. B. in der Wiener Genesis, und er sieht ihre letzten Ausläufer in Darstellungen wie Dürers Allerheiligenbild oder in der Vision des Ezechiel aus der Schule Rafaels (Florenz, Palazzo Pitti).

Es scheinen mir nun doch recht gewichtige Gründe gegen eine solche Auffassung zu sprechen. Erst mit dem 15. Jahrhundert beginnt in Italien jene Form der bildlichen Darstellung sich auszubilden, welche sich bemüht, das subjektive Wahrnehmungsbild auf der realen Bildfläche wiederzugeben, und einen einheitlichen Standpunkt bei dieser Wiedergabe zu wahren sucht. Diese Tendenz zieht die Ausbildung und Entdeckung der Perspektive nach sich, und es beginnt damit eine Ära der zunehmenden Naturtreue, indem allmählich die Licht- und Schattenverhältnisse, die Beleuchtung und die Farben in ihren zahllosen Veränderungen und Abstufungen Gegenstand der künstlerischen Beobachtung und damit auch künstlerische Ausdrucksmittel werden. In der Gegenwart befinden wir uns vielleicht am Ende dieser Entwicklung.

---

[1]) Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance. Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907. Hiersemann S. 1—40.

Um so schwieriger und ungewohnter ist es für uns, eine wenn auch dürftige Vorstellung zu gewinnen von dem künstlerischen Schaffen v o r jenem Zeitpunkt, da noch kein auf irgend einer naturwissenschaftlichen Basis gewonnenes Gesetz dem Künstler auch nur die allgemeinsten Richtlinien für Zeichnung oder Modellierung und Lichtführung lieferte. Schicken wir voraus, daß bei kleinen Objekten, etwa einer Hand oder einer Nase, auch der primitive Künstler ein Wahrnehmungsbild mehr oder minder treu wiedergibt. Dies ist notwendig, sofern er überhaupt durch seine Zeichnung die Vorstellung von Gegenständen in uns erwecken will. Handelt es sich aber um einen größeren Gegenstand, also um eine schon kompliziertere Form, etwa um einen Menschen oder auch nur um einen menschlichen Kopf, so werden nun die einzelnen Wahrnehmungsbilder zusammengefügt, ohne Rücksicht darauf, ob das Ganze wieder einem einzigen Wahrnehmungsbilde entspricht. Sollen nun aber gar mehrere Personen oder Gegenstände im Raume gleichzeitig mit diesem abgebildet werden, so wird auf die räumliche Anordnung meist überhaupt keine Rücksicht genommen. Überschneidungen kommen zwar vor, aber sie sind häufig nur äußerlich aufgefaßt, indem irgend zwei Flächen nicht an der gleichen Stelle erscheinen können, so daß also eine dann aussetzt. Jedenfalls aber fehlt dieser ganzen naiven Kunstübung die ungeheure Abstraktion, die in der Zentralisierung des Bildes in bezug auf einen festen Standpunkt und in der sich daraus ergebenden Abstufung der Größen- und Richtungs-Verhältnisse, der Beleuchtung und Farben liegt. Daraus folgt aber dann mit Notwendigkeit, daß einer solchen Zeit das Kompositionsprinzip der umgekehrten Perspektive erst recht unzugänglich war. Da die Bilder überhaupt keinen eigentlichen Raumzusammenhang zeigen, so ist es ganz undenkbar, daß sie ihn zeigen in bezug auf eine im Bilde dargestellte Persönlichkeit. Denn das involviert noch eine weit höhere Abstraktion. Mit andern Worten: eine Kunstübung, welche die Gesetze der Perspektive auch nicht annähernd kannte, wird die umgekehrte Perspektive a fortiori nicht besitzen.

Um ein Beispiel dafür zu geben, wie unbekümmert um alle Gesetze des Raumzusammenhanges der primitive Künstler arbeitet, sei auf die Zeichnungen von Kindern hingewiesen. Soll eine größere Darstellung entworfen werden, so zeichnet das Kind sehr häufig am oberen Rande seines Blattes eine erste Bodenlinie und füllt nun diese mit Figuren. Dann kommt darunter eine zweite Bodenlinie usf.

Andererseits hat auch der naive Künstler doch Mittel zur Verfügung, um auf gewisse Personen oder Teile seiner Darstellung das Augenmerk des Betrachters zu konzentrieren. Die Komposition des Bildes kann z. B. diesem Zwecke dienen, auch eine besonders auffallende Farbe usw. Vor allem aber wird es für einen solchen Künstler, der seine Schöpfung wie eine Er-

zählung behandelt, nahe liegen, die Gegenstände, Personen in ihrer Größe nach der Bedeutung abzustufen, die sie ihm für den Vorgang zu haben scheinen. Demnach würde etwa der König groß, der Untertan oder Krieger dagegen kleiner dargestellt. Es scheint mir, daß man alle von Wulff a. a. O. gegebenen Beispiele ganz ungezwungen in dieser allerdings sehr naheliegenden Weise erklären kann. Häufig dürfte sich der Zeichner auch einfach nach dem zur Verfügung stehenden Raum gerichtet haben, so daß er also die Figuren im Vordergrunde klein anlegte, damit sie ihm den Mittelgrund nicht überschnitten. Jedenfalls aber dürften alle derartigen, möglichst naiven Erklärungen dem in Rede stehenden Zeitalter besser entsprechen als das doch äußerst spitzfindige, im letzten Grunde auf dem modernen Begriff der Einfühlung beruhende Prinzip der umgekehrten Perspektive.

Die Übung, den Größenmaßstab der Figuren nach der Bedeutung der dargestellten Personen einzurichten, hat sich bei den Bildnissen der Stifter lange erhalten: man stellte die Menschen nicht ebenso groß dar wie göttliche Personen oder Heilige. Noch auf dem Paumgartner-Altar bringt Dürer etwa um 1504 die Familie des Stifters in kleinen Figürchen rechts und links im Bilde an.

Die gleichen Gründe sprechen nun auch dagegen, daß die umgekehrte Perspektive, wie Kurt Glaser[2]) dies dartun will, in der frühen japanischen Kunst angewandt wird. Denn auch die japanische Kunst gelangte erst spät zu der realistischen Auffassung, in dem Kunstwerk das Wahrnehmungsbild wiedergeben zu wollen und es auf einen Standpunkt zu beziehen. Vorher aber war auch in Japan die umgekehrte Perspektive unmöglich.

---

[2]) Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei. Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1. Halbband. 1908. S. 402—420.

Literaturbericht.

Architektur.

Fritz Traugott Schulz. Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung. Herausgegeben mit Unterstützung der städtischen Kollegien vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg. Wien und Leipzig. Gerlach und Wiedling. 1909.

Mit diesem Werke, von dem bisher die beiden ersten Lieferungen erschienen sind, liegt eine Publikation von wirklicher Notwendigkeit vor, denn etwas tatsächlich Grundlegendes über das Nürnberger Bürgerhaus und namentlich über seine innere Einrichtung ist noch nicht geschrieben worden. Es sei das um so mehr hervorgehoben, als heute gar manche kunsthistorische Arbeit veröffentlicht wird, deren Existenzberechtigung eine mehr als geringe ist.

Lange genug hat es freilich gewährt, bis das hier angezeigte Werk hat ans Licht treten können! Im Jahre 1878 schon hatte Dr. von Essenwein, der damalige Direktor des Germanischen Museums, zu einer Herausgabe der systematisch zu bearbeitenden Kunstdenkmäler Nürnbergs durch den Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg angeregt. Kommission auf Kommission wurde dann gewählt, um diese so wichtige und herrliche Aufgabe in die Hand zu nehmen. Allein erst 1897, als Dr. von Bezold, der jetzige Direktor des Germanischen Museums, zu einem energischen Förderer der Sache wurde, setzte eine von besserem Erfolg gekrönte Tätigkeit ein. 1902 sagte die Stadt Nürnberg ihre pekuniäre Unterstützung zu. 1905 wurden die Grundzüge der vorliegenden Publikation festgestellt. Endlich war im Jahre 1908 die Angelegenheit so weit gediehen, daß der Vertrag mit dem Verleger abgeschlossen werden konnte. 1909 wurden die beiden ersten Lieferungen dem Buchhandel übergeben.

Der Anlageplan des ganzen, auf 25 Lieferungen berechneten Werkes ist, wie die Einleitung (S. 12) ankündigt, folgender: »Jedes Stadtviertel — es sind deren acht — wird in der Publikation als ein in sich abgeschlossener Band behandelt, in welchem die Bau- und Kunstdenkmäler alphabetisch nach den Straßen und Plätzen und innerhalb dieser nach ihren Hausnummern

eingeordnet werden. Jedem Stadtviertel werden im Grundplan am Anfang und entsprechende Sachregister am Schluß beigefügt.«

In den einzelnen Straßen und auf den Plätzen nun geht der Verfasser so vor, daß er zunächst die Namen derselben in ihrer geschichtlichen Entwicklung kurz betrachtet und den kunsthistorischen und künstlerischen Charakter des jeweils sich ergebenden architektonischen Gesamtbildes kennzeichnet. Darauf beginnt er mit der Schilderung der Häuser selbst. Sie setzt ein mit einer Darstellung der Bauentwicklung und der Besitzergeschichte, soweit beide von größerem wissenschaftlichen Interesse sind. Es folgt dann die mit feinem Gefühl für alles Wesentliche durchgeführte Würdigung des Äußeren und Inneren der Häuser. Im Inneren aber wird alles berücksichtigt, was kunstgeschichtlich bedeutsam erscheint. Es ist also nicht nur von Dingen die Rede, die mit dem Bauorganismus fest verbunden sind, wie z. B. von Wandvertäfelungen, Türen, Kaminen, Glasfenstern und Holz- oder Stuckdecken, sondern auch von beweglichen Gegenständen, die zur Inneneinrichtung gehören, wie von Gemälden, Skulpturen, Gefäßen und anderem. Zuletzt erfahren die Höfe und ihre künstlerische Ausstattung die gebührende Beachtung.

Man sieht: der Gang der Darlegungen des Verfassers bewegt sich nicht nach einem weitab von allem frisch grünenden Leben ausgedachten System, nein, er schließt sich eben diesem Leben aufs engste an. Ist es doch nicht so, als würde uns durch ein trockenes Handbuch wohlpräparierte Examenweisheit zugeführt, oder so, als würden wir im Hörsaal vom Katheder herab allerhöchst methodisch belehrt, sondern vielmehr gerade so, als unternähmen wir mit einem sachkundigen Führer Tag um Tag Streifzüge durch Alt-Nürnberg selbst. Wir wandern in der Gesellschaft dieses Führers über die lichterfüllten Plätze, durch die gebogenen, steigenden und fallenden Straßen und die dämmerigen Gäßchen. Wir klingeln an den Pforten der Häuser, die uns künstlerisch Bedeutungsvolles versprechen, prägen uns, während wir warten, bis aufgetan wird, die reizvollen Formen der oft so köstlich gestalteten Türflügel ein und schauen uns dann in dem meist recht stattlichen Vorplatz und in den Räumen zu ebener Erde um. Wir steigen an dem häufig anmutig gezierten Stiegengeländer zu den oberen Stockwerken empor, streifen durch die getäfelten, bemalten und im Geschmack längst vergangener Tage manchmal noch merkwürdig vollständig erhaltenen Zimmer und Säle, erklimmen wohl auch einmal das hochragende Dachgeschoß, das im Schmucke graziöser Erker prangt, und begeben uns schließlich hinab in den kühlen Hof mit seinen prachtvollen Holzgalerien und seinen plätschernden Wandbrunnen ... Das ganze alte Nürnberg ersteht leuchtend wieder auf in seiner eigensten Eigenart, denn gerade hier, in diesen stolzen Patrizierhäusern und schlichten Bürgerwohnungen enthüllt sie sich am freiesten. Die verschiedensten Stil-

epochen von der Gotik bis zum Biedermeier reden zu uns. Ein vielstimmiges Konzert aller Kunstzweige, angefangen von den kräftigen Klängen der Architektur bis hin zu den zarteren des Kunstgewerbes, wird uns aufgespielt, und wir werden, eben weil es so mannigfaltig ist, nicht müde zu hören. Dadurch aber, daß Architektur, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe nicht systematisch getrennt, sondern in harmonischer Verkettung als die Glieder einer großen Melodie auftreten, wird uns von dem praktischen Zweck, den sie in dem großen Gesamtorganismus »Haus« zu erfüllen haben, und von dem idealen künstlerischen Wert ihrer Leistungen, den sie an der ihnen zugewiesenen Stelle als Schmuck besitzen, eine Vorstellung, wie wir sie so eindringlich und unvergeßlich in anderer Weise niemals bekommen können. Wir staunen auch, wie viel von den Kulturen längst verrauschter Zeiten in dem heutigen Nürnberg trotz der fanatischen Jagd nach alter Kunst, wie sie in unseren Tagen betrieben wird, doch noch beschlossen liegt. Und wir nehmen mit Ehrfurcht wahr, wie machtvoll die Jahrhunderte an dem Antlitz dieser herrlichen Stadt gearbeitet haben, so daß es nun zu einem Antlitz geworden ist, in dem jeder kleinste Zug wie in dem Gesicht eines großen, zu hohem Alter emporgestiegenen Menschen ein Erlebnis bedeutet.

Die Worte, die unser Führer zu uns spricht, sind durchaus sachlich gehalten. Er sagt nicht mehr, als unbedingt nötig ist. Und wir können ihm für diese Knappheit nur Dank wissen. Denn indem er bescheiden hinter die Dinge zurücktritt, wirken diese um so ungehinderter und stärker auf uns ein. Auch machen dann die wenigen klug gewählten Stellen, an denen er nachdrücklich auf künstlerisch besonders hervorragende Schöpfungen (z. B. bei Besprechung des Sebalder Pfarrhauses) hinweist, um so kräftigeren Eindruck. Und schließlich werden wir, was das beste ist, durch die nur bei dem Bedeutendsten länger verweilenden Worte zu eigener geistiger Arbeit angeregt. Dazu namentlich sind auch die alles, was wissenschaftlich irgendwie wünschenswert ist, heranziehenden Literaturangaben bestimmt. Da oder dort wird eine Datierung vielleicht nicht ganz Zustimmung finden. Es sind indes nur verschwindend wenig Fälle, bei denen ein Fragezeichen gerechtfertigt ist. Nicht vergessen sei, auf die ausgezeichneten klaren Beschreibungen der Kunstwerke aufmerksam zu machen. Bloß der freilich, welcher aus eigener Erfahrung weiß, wie schwer es ist, mit möglichst wenigen Worten eine anschauungskräftige Schilderung eines Gegenstandes hinzustellen, wird ganz ermessen können, was hier geleistet wurde.

Das Abbildungsmaterial geht nicht, wie bei größeren illustrierten Publikationen leicht, uferlos in die Breite, denn es ist sorgsam ausgesucht. Wir finden alte Ansichten, z. B. Stiche von Delsenbach, reproduziert. Den Hauptraum aber nehmen die Abbildungen ein, die auf Grund der vom Verfasser selbst gemachten photographischen Aufnahmen hergestellt sind.

Immer wird nur wirklich Charakteristisches durch sie zur Anschauung gebracht. Jede Detailhuberei ist glücklich umgangen. Auch hat der Verfasser Aufnahmen von mehreren Bauwerken, die sich zu einer größeren Gruppe zusammenschließen, dem Texte eingestreut. Neben dem rein architektonischen kommt auch der malerische Charakter von Nürnbergs Bürgerhäusern zu seinem Rechte (siehe Abb. 3, die den Blick auf lustig sich durcheinander schiebende Dächer gibt). Hie und da wäre man für ein etwas größeres Format der Abbildungen dankbar. Die beigefügten, von Architekt H. Dennemarck angefertigten Zeichnungen — Außenansichten, Grundrisse, Schnitte und Details aller Art — machen sofort den Eindruck unbedingter Zuverlässigkeit. Ein Abschweifen in eine ausschließlich malerische Darstellungsweise, die hier ja ganz und gar nicht angebracht wäre, ist überall vermieden. Dabei aber bringen diese feinfühligen Zeichnungen nicht etwa einzig konstruktive Schematas, sondern berücksichtigen auch das Material und die durch das Material bedingte Farbe der wiederzugebenden Dinge (siehe Abb. 83, wo das verschiedenartige Material einer hölzernen Kassettendecke zeichnerisch bestimmt geschieden und kenntlich gemacht ist).

Noch aber haben wir nichts über den gegenständlichen Inhalt dieser beiden ersten Lieferungen des übrigens auch durch klaren kräftigen Druck und handliches Format ausgezeichneten Werkes gesagt! — Einige Andeutungen mögen genügen. Der Verfasser beginnt, frei an den Lotter-Seutterschen Grundrißprospekt der Stadt (von ca. 1730) sich anschließend, mit dem Viertel um den Milchmarkt (Albrecht Dürer - Platz) herum. Nach Schilderung der Agnesgasse und ihrer wichtigsten Baulichkeiten folgt der interessante Albrecht-Dürer-Platz. Hier bietet der einst mit der nahen gegenüberliegenden Moritzkapelle durch einen Schwibbogen verbundene Sebalder Pfarrhof den Typus eines gotischen Pfarrgebäudes. Nicht allein sein altberühmtes Sandsteinchörlein hebt ihn weit über eine Durchschnittsbedeutung hinaus. Denn ganz abgesehen davon, daß auch das anmutige fein gegliederte Pfinzingchörlein (1514 und 1515) ein genaues Studium verdient, da es eine der frühesten architektonischen Schöpfungen Nürnbergs ist, die das Aufkommen der Renaissance ankündigen, bietet das Innere des Pfarrhofes bedeutsame Kunstwerke. Sie bestehen in einer Reihe kostbarer Glasmalereien, und Schulz ist der erste, der sie in ihrem ganzen Werte erkannt hat. Wir nennen hier die im Sebalder Chörlein angebrachten drei herrlichen Scheiben, die Propst Melchior Pfinzing 1513 herstellen ließ und den Stifter, die Madonna und den heiligen Lukas, der die Muttergottes malt, zeigen, und die im gleichen Chörlein eingesetzte Scheibe von 1625 mit dem Holzschuherschen Wappen. Weiter dann die vier in der jugendfrischen Schönheit der eben erblühten Renaissance erstrahlenden Glasmalereien, welche ein Zimmer des zweiten Stockwerkes zieren. Sie weisen großgeflügelte wappenhaltende Engel in lichten Renaissancehallen

auf, sind durch die Zahl 1514 zeitlich festgelegt, tragen das Monogramm H H und rühren wahrscheinlich von Hans Hirschvogel her. Schließlich dürfen die fein komponierten farbigen Glasfenster im Holzchörlein desselben Raumes nicht übergangen werden, die Veit Hirschvogel (1517) und ein anderer Künstler (zwischen 1521 und 1523) auf Bestellung der Pröpste Melchior Pfinzing und Georg Peßler schufen.

Das Haus Albrecht-Dürer-Platz 4 trägt an der Südwestecke eine aus Sandstein gearbeitete liebreizende Madonna von 1482 (Original im German. Museum), die der Verfasser mit vollem Rechte als »eine der schönsten und edelsten unter den Nürnberger Hausmadonnen« hinstellt und in die Nähe der Kunstweise des Veit Stoß versetzt. — Von besonderem Interesse ist das Wohnhaus Nr. 10 an demselben Platz. Der Grundriß des Gebäudes beweist höchst anschaulich, wie aus dem Bemühen, den zur Verfügung stehenden Raum möglichst auszunützen, die in Nürnberg so häufig wiederkehrende auffällige Unregelmäßigkeit der Gesamtanlage sich ergab: überall gebrochene Linien und kaum ein im strengen Sinne rechter Winkel. Im dritten Stockwerk stoßen wir auf ein in edlen Formen gehaltenes und mit reichen Beschlägen geziertes Barockportal (ca. 1647). Namentlich aber überrascht uns hier ein bis zur Türhöhe vertäfelter, mit Ruhebett und Waschvorrichtung versehener Raum, der uns den Charakter einer im maßvollen Barockstil schlicht-vornehm ausgestatteten Bürgerwohnstube außerordentlich klar vergegenwärtigt. Das dritte Stockwerk des südlichen Hofgebäudes prunkt mit einem gewölbten reich bemalten Saal. Die Deckengemälde aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts mit Darstellungen aus der antiken Sage und Geschichte sind in der Mehrzahl zwar mittelmäßige Leistungen, indessen für den Zeitgeschmack recht bezeichnend. In dem frisch gestalteten, mit zweigeschossigen Holzgalerien umgebenen Hofe endlich steht ein Renaissancewandbrunnen, der nicht minder charakteristisch ist und in der mittleren Nische eine aller Wahrscheinlichkeit nach dem Benedikt Wurzelbauer zuzuschreibende Bronzefigur (ein Mädchen mit Krügen in beiden Händen) trägt. Leider ist die Abbildung gerade dieser beachtenswerten Plastik nur wenig gut ausgefallen. — Das die nächstfolgende Nummer führende Haus besitzt im zweiten Stockwerk eine aus Nußbaum, Eiche und Linde gefügte, etwa zwischen 1560 und 1570 entstandene Kassettendecke, deren Füllungen aufs üppigste mit lebhaft geschwungenen Ornamenten in exaktester Einlegearbeit geschmückt sind. Noch schöner jedoch ist die leider nur teilweise erhaltene hölzerne Kassettendecke im Hause Nr. 14. Ihre kunstvolle übersichtliche Gliederung und wirkungsvolle Profilierung und die geistreiche Verwendung der verschiedenen Hölzer fallen sofort auf. Sie dürfte etwa der gleichen Zeit wie die vorhergenannte Decke angehören. — Das Dach von Nr. 16 bildet zusammen mit den Dächern der beiden Nebenhäuser ein Gesamtbild, das

den Blick unwiderstehlich auf sich zieht und malerisch stark fesselt. Kunsthistorisch sehr instruktiv ist der originelle Deckenstuck in zwei Wohnzimmern des dritten Stockes. Er besteht in Allegorien der vier Elemente. Und zwar wurden diese Allegorien, wie das Monogramm HK und die Jahreszahl 1619 uns berichten, von Hans Kuhn, demselben Künstler, der 1621 mit seinem Bruder zusammen das sogenannte Gesellenstechen an der Decke des Korridors im zweiten Stock des Nürnberger Rathauses geschaffen hat, nach Kupferstichen des Niederländers Martin de Vos gearbeitet. Die Übertragung in die Formensprache der Plastik ist eine sehr geschickte, doch stehen die Stiche an Lebensunmittelbarkeit und künstlerischem Feingefühl beträchtlich über diesen Nachbildungen. — Ein Saal in demselben Stockwerk birgt Freskogemälde von Paul Juvenel (1579—1643) aus dem Jahre 1623.

Vom Albrecht-Dürer-Platz geleitet uns der Verfasser in die Albrecht-Dürer-Straße. Sie hieß einst Zistelgasse und hat ihren Namen jedenfalls nach dem Gewerbe der Korbflechter (Zistel = Korb) erhalten. Außer Dürer, dessen Namen die Straße seit 1840 trägt, wohnten hier u. a. der Goldschmied Christoph Jamnitzer, der Bildhauer Leonhard Kern (der, nach Mummenhoff, 1617 die Allegorien der vier Weltreiche über den Portalen der Hauptfront des Nürnberger Rathauses schuf) und der bekannte Kunsthändler Paulus Fürst. Gleich das Haus Nr. 1 zwingt uns durch seinen leider nur unvollkommen erhaltenen, eigenartigen, mit untereinander verbundenen Lisenen gegliederten Giebel (um 1600) zum Verweilen. — Das Haus »zum goldenen Kreuz«, das ein Boenerscher Stich von 1701 wiedergibt, steht leider nicht mehr. — Nr. 11 zeichnet sich (im zweiten Stock) durch eine zart ornamentierte Stuckdecke von etwa 1730 und einen reizvollen Hof aus. — Die Brüstungen der Holzgalerien des Hofes in Nr. 14 aber entzücken das Auge mit in verschwenderischer Fülle angewendeten spätgotischen Ornamenten. An diesem Gebäude, wie auch an einigen anderen der Dürerstraße verdienen übrigens die meist mit hochkultiviertem künstlerischem Sinn entworfenen und ausgeführten Haustüren unsere Aufmerksamkeit. — Schließlich gelangen wir zum Albrecht-Dürer-Haus selbst. Nach Angabe einschlägiger Literatur und Aufführung der vom siebzehnten Jahrhundert an vorhandenen Abbildungen macht uns Schulz mit der wechselreichen Besitzergeschichte des Hauses vertraut. Gut gezeichnete Grundrisse und Schnitte, die Reproduktionen des Delsenbachschen Stiches von 1714, die einer alten Lithographie und die einer vorzüglichen photographischen Aufnahme des Verfassers orientieren aufs beste über die Baugeschichte des Inneren und Äußeren. Dürers einstiges Heim hat als »ein charakteristisches Beispiel spätmittelalterlicher Bauweise, für die Nürnberg nur wenig markante Beispiele bietet«, zu gelten und ist »als würdiger Eckabschluß zweier im Winkel auf einen freien Platz stoßender Straßen beachtenswert«. —

Mit der Schilderung des Dürerhauses schließt die zweite Lieferung ab.

Schon aus meiner nüchternen Zusammenfassung kann man wohl ungefähr ersehen, welch einen Reichtum von kunsthistorisch wie auch rein künstlerisch wertvollem, zum größten Teil bisher nie publiziertem Material das Sammelwerk faßt. Die folgenden Hefte werden das aller Voraussicht nach noch weit deutlicher zeigen. In ihnen wird dann auch die Tafelmalerei und die Goldschmiedekunst in bislang nicht veröffentlichten Schöpfungen vollauf zu Worte kommen. Und so wird die mit so viel Liebe, Energie und gutem Gelingen begonnene Publikation immer mehr zu einem wichtigen Quellenwerk sich auswachsen. Ihre Bedeutung reicht über die kunsthistorische Entwicklung Nürnbergs weit hinaus, und wer sich über die bis heute keineswegs geklärte Geschichte des deutschen Bürgerhauses überhaupt unterrichten will, kann fortan an diesem Werke nicht vorübergehen. Doch nicht allein der Forscher — auch der schaffende Künstler und der auf den bloßen Genuß bedachte Laie wird in ihm viel Anregung und Bereicherung finden.

Es ist nur zu wünschen, daß für andere kunsthistorisch bedeutende Städte, wie z. B. für Augsburg, dieselbe gründliche, von demselben sicheren Gefühl für alles irgendwie Charakteristische und Wertvolle begleitete Arbeit geleistet wird. Der Wissenschaft wie unserer gesamten nationalen Geisteskultur würden dadurch geradezu unschätzbare Dienste erwiesen werden, zumal da trotz einer überall kräftig sich entwickelnden Denkmalspflege so manches Werk alter bürgerlicher Kunst unrettbar dem Untergang entgegengeht.

Heinrich Höhn.

Ausstellungen.

Die Ausstellung holländischer Bilder im Metropolitan Museum zu New York 1909. Als ein Teil der Hudson-Fulton-Feier fand im Metropolitan Museum zu New York eine Leihausstellung statt — von Ende September bis Ende November vergangenen Jahres. Ein vortrefflicher Katalog, von dem auch eine reich illustrierte Ausgabe erschienen ist, vermag den europäischen Kunstforschern, von denen nur wenige Gelegenheit hatten, die Ausstellung zu besuchen, eine Vorstellung von dem Gebotenen zu geben. Von den beiden Abteilungen der Ausstellung blieb die e i n e — amerikanische Malerei und amerikanisches Kunstgewerbe des 17. und 18. Jahrhunderts — im Bereiche des kulturhistorisch Merkwürdigen und lokalgeschichtlich Interessanten, indes die andere — holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts — dem Kunstfreund einen imponierenden Überblick gewährte über die Beute, die amerikanische Sammellust und überlegene Geldmacht in den letzten Jahrzehnten, ganz besonders aber in den letzten Jahren, vom internationalen Markt heimgebracht haben. Freilich nur ein Abschnitt, aber doch ein bevorzugter und der Kunstforschung wichtiger. Nächst der ostasiatischen Kunst und der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts haben die Amerikaner nichts so leidenschaftlich und erfolgreich an sich gebracht wie Gemälde von Rembrandt, Frans Hals uud den anderen großen Holländern.

Etwa die Hälfte von dem, was an holländischen Bildern (ich denke dabei nur an solche, die nach Art und Qualität für die Ausstellung in Betracht gekommen wären) auf der »anderen Seite« zu finden ist, war gewonnen worden. Etwa 150 Gemälde, dabei 37 von Rembrandt (70 etwa werden jetzt in Amerika bewahrt) und 21 von Frans Hals. Nicht nur die Sammler in New York, wie Pierpont Morgan, Henry Frick und Mrs. Huntington, sondern auch Sammler in anderen Städten der Vereinigten Staaten und in Kanada (Montreal) hatten sich beteiligt. Mrs. Havemeyer und Altmann in New York hatten wenigstens einige Proben ihres reichen Besitzes beigesteuert.

Ausgeschlossen hatten sich zum Nachteil der Veranstaltung Mrs. Gardner in Boston, in deren herrlichem Hause neben italienischen Meisterwerken einige hervorragende Holländer zu finden sind, Charles P. Taft, der nament-

lich in jüngster Zeit einige Bilder an sich gebracht hat, die der Ausstellung zur Zierde gereicht hätten, und Mrs. Yerkes in New York.

Die Auswahl war streng und klug — unter glücklicher Mitwirkung Dr. Valentiners, der als ein Schüler Hofstede de Groots und Bodes die Kennerschaft auf dem Gebiete der holländischen Malerei drüben unangefochten vertritt.

Zu kunstkennerischen Bemerkungen bot die Ausstellung wenig Veranlassung, da mit einigen Ausnahmen nur anerkannte Arbeiten wohlbekannter Meister, zumeist Bilder angesehener Herkunft zu sehen waren. Das Kritische ist rasch erledigt. Aus der unvergleichlichen Reihe der Hals-Portraits fiel nur Nr. 27 (Mrs. Morris K. Jesup) heraus und mag wegen der etwas müden Mache als Kopie gelten. Die von Theodore M. Davis in Newport ausgestellte Stadtansicht (Nr. 44) hatte nichts von dem Schmelz und Reiz echter Werke Jan v. d. Heydens und ist vermutlich eine Nachahmung aus dem 18. Jahrhundert. Beide unter dem Namen »N. Maes« ausgestellte Bilder erschienen fragwürdig. Das elegante Männerportrait von 1670 etwa (Nr. 61, Thatcher M. Adams) ist schwer bestimmbar, wohl eher vlämisch als holländisch, keinesfalls von Maes. Und vor der alten Frau, die John G. Johnson (Nr. 62) aus Philadelphia gesandt hatte, möchte ich an der älteren Bestimmung »Livens« festhalten, da die Initialen J L echt erscheinen. Freilich habe ich nie eine so derbe und rauhe (dabei sehr tüchtige) Malerei von Livens gesehen. Da aber die neue Bestimmung (»Maes«) keineswegs überzeugt, tut man vorläufig gut, der Inschrift zu trauen. Nr. 65 (Davis, Newport) ist gewiß eine Fälschung, wie so viele Nachtbilder in der Weise Aart v. d. Neers. Von den beiden als »Isack v. Ostade« gezeigten Bildern war das eine (Nr. 71, William T. Blodgett) in Farbe und Vortrag matt und unscharf, eher an Morland als an den Holländer erinnernd in der Gesamterscheinung, ohne Zweifel eine späte Nachahmung.

Die kleinen Flecken waren in dem strahlenden Gesamtbilde der Ausstellung, die sich in 4 Oberlichtsälen höchst stattlich entfaltete, kaum wahrnehmbar.

Rembrandt war glänzend vertreten, von den ihm gewidmeten Spezialausstellungen zu Amsterdam und London abgesehen, besser als auf irgendeiner früheren Ausstellung (auf der berühmten Manchester-Exhibition von 1857 waren unter 250 holländischen Gemälden nur 28 von Rembrandt zu sehen). Aber — sehr charakteristisch für Amerika — Rembrandt war einseitig vertreten, fast nur mit Bildnissen und bildnisartigen Einzelfiguren. Keine Kompositionen, keine Landschaften, nichts Religiöses. John G. Johnson, der auch sonst durch Universalität und kunsthistorisches Interesse unter den amerikanischen Sammlern hervorragt, brachte allein etwas Abwechslung in die Reihe — mit der Studie eines geschlachteten Ochsen (Nr. 87,

— datiert 1637) und der etwas älteren, in ein liegendes Oval komponierten Darstellung der Findung des Mosesknaben von zierlichem, fast an Fragonard erinnernden Märchenzauber, ein Bildchen, das sich aus Crozats Besitz bis in den Sir Robert Peels verfolgen läßt, also eine erlauchte Herkunft hat (Nr. 86).

Die Vorliebe für den früheren Porträtstil Rembrandts, die namentlich in Havemeyers Sammlung auffällt, ist auch in Amerika überwunden, wie die jüngsten Erwerbungen aus den Kann-Sammlungen zeigen. Gerade die Schöpfungen freien Stils aus den 50er und 60er Jahren, die aus den Kann-Sammlungen von Altmann und Mrs. Huntington erworben worden sind, wie das Paar, das ehemals beim Grafen d'Oultremont gewesen ist (Nr. 107 A, 107 B) triumphierten auf der Ausstellung. Und über alles hob sich das monumentale Selbstbildnis (Nr. 102), das Henry C. Frick aus der Sammlung des Earls of Ilchester kürzlich gekauft hat.

Unter den Hals-Porträts standen voran das Paar aus der Mniszech-Sammlung, das Pierpont Morgan jetzt besitzt — namentlich die Frau unübertrefflich in Charakteristik und Sicherheit des Vortrags — (Nr. 33, 34 — datiert 1643) und die liebenswürdige ältere Dame — von 1650 etwa, Nr. 40 — im Besitz des Metropolitan Museums (aus dem Marquand-Nachlaß). Die effektvolle Dame mit der Rose (Nr. 38, früher bei Gustave de Rothschild in Paris, das Gegenstück im Museum zu Antwerpen), das zur Widener-Sammlung gehört, kann ich nicht ebenso hoch stellen.

Unter den Genrestücken von Frans Hals erregte das größte Interesse das von B. Altmann aus der Cocret-Sammlung erworbene Vierfigurenbild (Nr. 22 A), bunt in der Färbung, noch etwas unausgeglichen im Vortrag (etwa von 1615). Die kürzlich vorgebrachte Idee, daß dieses Bild, dessen Komposition sich in einem Gemälde von Dirk Hals im Louvre wiederholt, eine Fälschung sei, bestätigte sich nicht. Nicht ausgestellt war ein zweites berühmtes Genrestück von Frans Hals, das B. Altmann aus der Pourtalès-Sammlung gekauft hat, der »Junker Ramp mit seiner Liebsten«.

Von Hobbema sieben Bilder, dabei mehrere große und reife Waldlandschaften, am schönsten wohl die sogen. Trevor-Landschaft aus P. Morgans Besitz (Nr. 51). Ruisdael, der mit zwölf Arbeiten vertreten war, also quantitativ nicht sehr reich, wenn man an das riesige Gesamtwerk dieses Meisters denkt, erschien gegen den im Handel höher geschätzten Rivalen, mit der Mannigfaltigkeit seiner Motive mehr schöpferisch und phantasievoll und in seiner besten hier ausgestellten Leistung dem »Kornfeld« aus der M. Kann-Galerie (Nr. 112 A, B. Altmann) auf einer Höhe, die Hobbema nur einmal, in der berühmten Allée der National Gallery, erstiegen hat.

Aelbert Cuyp scheint in Amerika nicht recht verstanden zu werden, kein Bild auf der Ausstellung, selbst Fricks weites, herb gestimmtes Seestück

mit dem zitrongelben Himmel (Nr. 8) nicht, bot die volle Pracht, die diesem Meister erreichbar ist. Kunsthistorisch interessante Ungewöhnlichkeiten, wie das Fruchtstück von Cuyp, das Johnson gehört (Nr. 16), boten im Sinne der Veranstaltung, die das Beste von den Hauptmeistern zu zeigen bestrebt war, für das Fehlende keinen Ersatz. Aelbert Cuyps Name stand elfmal im Kataloge.

Von Pieter de Hoogh, der bekanntlich nur kurze Zeit Schöpfungen hervorgebracht hat, die ihm einen Platz unter den Größten sichern, war von den sechs ausgestellten Bildern eines von unübertrefflicher Schönheit, vollendet in jedem Betracht, von glühender Farbigkeit kraftvoll im Helldunkel, gefällig komponiert und sorgfältig gezeichnet. Dies ist das berühmte Gesellschaftsbild aus der Secrétan-Galerie (1889 in Paris versteigert), dessen glückliche Besitzerin Mrs. Havemeyer ist (Nr. 53). Aus guter Zeit noch, aber in beträchtlichem Abstande von diesem Gemälde, ein kräftig gefärbtes Stück, ein enger Hof mit zwei Frauen (P. Morgan — nicht im Kataloge) und Wideners Bild (Nr. 54) Mutter mit Kind im Freien, ähnlich wie das eine der Peel-Bilder in der National Gallery, aber nicht tadellos erhalten.

Die sechs Werke vom Delftschen Vermeer (sieben sind jetzt in Amerika; nur das bei Mrs. Gardner fehlte) waren mit einer Ausnahme wohl bekannt und sind in der schönen Mappe, die Hofstede de Groot herausgegeben hat, publiziert. Neu nur die Dame mit der Laute, die Mrs. Huntington geliehen hatte (Nr. 135). Alle in dem freien Stile des Meisters und kühl gestimmt. Relativ schwer und warm, deshalb wohl früh entstanden, unter Rembrandts Einfluß: das schlafende Mädchen aus der R. Kannschen Galerie (Nr. 137 A) B. Altmann), ungewöhnlich auch durch den vergleichsweise großen Maßstab.

Terborch kam nicht recht zur Geltung, Jan Steen machte sich unerfreulich bemerkbar, da die anspruchsvollen Stücke, der Bauerntanz (Nr. 126, Widener, aus der Clinton Hope-Sammlung) arge Schwächen zeigt und das überladene Gesellschaftsbild (Nr. 127, Widener) recht geschmacklos ist.

Von Metsu war wenigstens ein Meisterstück ausgestellt, der viel bewunderte »Besuch bei der Wöchnerin«, aus der Sammlung R. Kann (Nr. 64, P. Morgan).

Die kleineren holländischen Meister waren sehr bescheiden vertreten. Dies lag nicht nur im Plane der Ausstellung, sondern auch im Charakter der amerikanischen Sammlungen. Man hat sich drüben nicht bemüht, besonders gute Leistungen der minder Berühmten aufzufinden. Um den Inhalt der Ausstellung ganz zu umschreiben, nenne ich die noch vertretenen Meister mit der Zahl der Bilder, die unter ihren Namen verzeichnet waren:

Berchem 1. — Beyeren 1. — F. Bol 1 — Jan v. d. Capelle 2. — Jan v. Goyen 3. — Dirk Hals 2. — v. d. Helst 2. — Jan v. d. Heyden 2. — Kalf 1. — Philipps Koning 1 — Judith Leyster 1. — N. Maes 2. — Aart v. d. Neer 3.

— Adr. v. Ostade 2. — Is. v. Ostade 2. — Paul Potter 2. — Salomon v. Ruysdael 4. — Adr. v. d. Velde 1. — Willem v. d. Velde 2. — Jan Verspronck 1. — de Vlieger 1. — Philipps Wouwerman 2.

Diese Zahlen sind um so lehrreicher, als die Struktur der Ausstellung im großen und ganzen der Struktur des amerikanischen Privatbesitzes entsprach.

Der von W. Valentiner verfaßte Katalog enthält als Einleitung eine höchst lesenswerte kunsthistorische Skizze über die holländische Malkunst.

Friedländer.

Erklärung

zu H. Th. Bosserts Aufsatz: »Über eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz« in Bd. XXXII, Heft 6 des Repertoriums.

Meine demnächst erscheinenden 75 italienischen Künstler-Novellen der Renaissance enthalten in den Anmerkungen einen längeren Hinweis auf eine alte deutsche Malernovelle in Versen, die sich mit Konrad Witz von Basel beschäftigt (dieselbe, die Herr H. Th. Bossert in Heft 6 des Repertoriums zum Abdruck gebracht hat). Lediglich, um nicht in den Verdacht der Brandschatzung des Bossertschen Aufsatzes zu geraten, lege ich Wert auf die Feststellung, daß ich den Zusammenhang dieser Novelle mit Konrad Witz schon vor ca. zwei Jahren herausgefunden und vor mehr als Jahresfrist meinem Freunde und Kollegen, Herrn Dr. Arthur Lindner in Breslau, davon Mitteilung gemacht habe. An eine besondere Publikation dieses und einiger anderer kleiner Funde dachte ich nicht, weil ich mit einem weit früheren Erscheinungstermin meiner Künslernovellen-Sammlung rechnete.

München. *Hanns Floerke.*

VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN W. 35

Die Skulpturen des Vatikanischen Museums

Im Auftrage und unter Mitwirkung des
kaiserlich deutschen archäologischen Instituts (Römische Abteilung)
beschrieben von **Walther Amelung**

and I Ein Textband in Oktav und 121 Tafeln in Quart Preis . . . . M. 40.—
Dieser Band umfaßt: **Titel und Vorwort. — Braccio nuovo. — Galleria lapidaria. — Museo Chiaramonti. — Giardino della Pigna. — Nachträge und Verzeichnis.**

and II Ein Textband in Oktav und 83 Tafeln in Quart Preis . . . . M. 30.—
Dieser Textband umfaßt: **Belvedere. — Sala degli animali. — Galleria della Statue. — Sala del Busti. — Gabinetto delle Maschere. — Loggia Scoperta.**

ERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN W. 35

ie Erfindung und Frühzeit des leißner Porzellans

Ein Beitrag zur Geschichte
der deutschen Keramik

von

Dr. Ernst Zimmermann

Mit einer Farbentafel und 111 Abbildungen
Preis geheftet 20 M., elegant gebunden 22 M.

Keramische Monatshefte: Das Buch ist e sehr wertvolle Bereicherung der Literatur über Porzellan, namentlich, da es auch über die chnik der Herstellung genaue Aufschlüsse gibt.

Sprechsaal: Wir fassen unser Urteil kurz ammen: Zimmermanns Werk ist eine ernsthafte l wichtige Forschungsarbeit für die gesamte ere Kulturgeschichte, für die Geschichte der emie und des Ingenieurwesens und hat für den amiker das größte Interesse.

Museumskunde: Der Inhalt des Zimmer-nnschen Werkes ist weit reicher als hier an-leutet. Denn zu der Geschichte von Böttgers ndung und Gründung kommt die Besprechung Kunstwerke selbst, die das Buch dem Sammler erordentlich wertvoll macht. Noch einmal in sehr willkommenen urkundlichen Beilagen Schluß des Buches verrät Zimmermann seine ondere Sorge um den Historiker, für die ihm allem gedankt sei.

Das Fürstenberger Porzellan

geschildert von **Christian Scherer**

Mit Titelbild und 179 Abbildungen
Geheftet 18 M., gebunden 20 M.

Sprechsaal: Dem Verfasser lag besonders daran, die künstlerischen Leistungen der Fürstenberger Fabrik zu würdigen, deren Produkte besonders in den letzten Jahren zu immer größerer Wertschätzung gelangten; das Geschichtliche tritt daher etwas in den Hintergrund, genügt aber vollkommen, um die Entwicklung des Instituts auch nach dieser Richtung verfolgen zu können. Von besonderem Wert sind die guten Abbildungen, die dem Werk in reichem Maße beigegeben sind und seltenere oder besonders bemerkenswerte Stücke der Fürstenberger Manufaktur wiedergeben.

Es ist ein umfangreiches Material, das der Verfasser gesammelt und gesichtet hat; dafür ist es ihm auch gelungen, ein klares Bild von der technischen und künstlerischen Entwicklung der vierten deutschen Porzellanfabrik zu entwerfen, das auch eine gerechte und sachgemäße Beurteilung ihrer Leistungen ermöglicht.

Wir empfehlen das Prachtwerk allen Interessenten; es enthält ein Stück Keram- und Kunstgeschichte, bildet speziell einen Beitrag zur Geschichte des deutschen Porzellans und wird daher allen einschlägigen Büchersammlungen zur Zierde gereichen.

Kunst und Kunsthandwerk: Die klare, übersichtliche Anordnung des Stoffes, die eingehende und doch in maßvollen Grenzen sich bewegende Schilderung der einzelnen Vorgänge und Entwicklungsphasen, die warme und dennoch unparteiische Teilnahme an den Erfolgen der Fabrik, die es verschmäht, deren Verdienste über das natürliche Maß hinaufzuschrauben, müssen als besonderer Vorzug dieser außerordentlich instruktiven Arbeit angesehen werden. Scherer, der sich um die keramische Literatur bereits manche Verdienste erworben hat, hat sie mit der Geschichte der Fürstenberger Fabrik um ein wertvolles Buch bereichert.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.